

ACTA MUSICOLOGICA

Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft
Bulletin de la Société Internationale de Musicologie

Anno MCMXXXII

M. April.—M. Jun.

Vol. IV, Fasc. II

Zur Geschichte von Notre Dame (Schluß)

Von Jacques Handschin (Basel)

7. Beim Fest des hl. Medericus (Merry) begibt man sich zu dessen Kirche; nach der Terz Prozession, wobei das R. Sint lumbi gesungen und dessen V. (s. oben N. 4) von zweien »organisiert« oder von vierten »gesungen« wird; hierauf Messe¹⁾.

8. Bei Mariä Geburt findet nach der Terz eine Prozession statt, wobei der V. Cernere zum R. Solem justitiae »organisiert« wird; R. samt V. stehen 2-st. in F²⁾.

9. Beim Fest des hl. Dionysius begibt man sich zu dessen (neben der Notre Dame gelegener) Kirche; nach der Terz Prozession mit dem R. Pretiosus, dessen V. (Athleta) »organisiert« wird; R. und V. stehen 2-st. in F³⁾.

Das Ergebnis ist überraschend: sämtliche Stücke, die als mehrstimmig gesungen erwähnt werden, mit einer leicht zu erklärenden Ausnahme, stehen in F — der einzigen sicher aus Frankreich stammenden großen »Notre Dame-Hs.«, die wir besitzen⁴⁾. Dies deutet auf treues Festhalten an alten Bräuchen, und demnach erscheint es nicht gewagt, anzunehmen, daß es sich hierbei um die alten Kom-

¹⁾ A f. 124. *Eodem die fit processio ad S. Medericum et cantata tertia extra chorum ante unum altare et acceptis cappis sericis incipitur R. Amavit eum. Sequitur V. Ora pro nobis, beate Mederice. Oratio . . . Statim incipitur R. Sint lumbi. Et fit processio per claustrum et in reditu ante introitum chori f. 124' organizatur V. a duobus vel cantatur a quatuor. Finito organo reincipitur finis [responsorii] et intratur chorum et statim incipitur missa Os justi . . . Post missam cantatur sexta extra chorum et depositis cappis redit processio [ad ecclesiam beate Marie].*

²⁾ A f. 124'. *In nativitate B. Marie fit post tertiam processio ante crucem et cantatur R. Solem et organizatur V. Cernere. Sequitur oratio. V. Diffusa est gratia.*

³⁾ A f. 126'. *In vigilia S. Dionysii ad vespas fit processio ad S. Dionysium de Passu . . . Dann Matutin, dann: Post tertiam fit processio ante crucem et cantatur R. quod sequitur R. Pretiosus. V. organizatur. Sequitur oratio.*

⁴⁾ Zum Begriff »Notre Dame-Hs.« hier nur dies: die vier Hss. F, W₂, W₁ und Ma sind solche, die im Choralbearbeitungs-Teil, oder genauer: in dem die responsorialen Gesänge enthaltenden Choralbearbeitungs-Teil ganz überwiegend Notre Dame-Gut überliefern. Für die Berührungspunkte mit unserem Prozessionale kommen F zunächst W₂ und W₁ (und zwar erstere Hs. etwas mehr als letztere) in Frage, Ma dagegen gar nicht, da diese Hs., wenigstens in ihrem heutigen Bestande, nur jene zwei 4-st. Choralbearbeitungen enthält.

positionen gehandelt habe. Und zwar wird es sich wohl vorwiegend um zweistimmige Kompositionen gehandelt haben, denn von den genannten Choralmelodien liegt nur eine Minderzahl auch in 3-st. Bearbeitung vor¹⁾. Dann ergibt sich aber mit Notwendigkeit die Annahme einer bald einfachen, bald mehrfachen Stimmenbesetzung, da die VV. Invenit und Vigilate von sechs bzw. vier Klerikern »organisiert« werden (gerade Kompositionen, die nur 2-st. erhalten sind), während derselbe V. Vigilate ein anderes Mal von zweien »organisiert« wird, ebenso wie das All. auf den hl. Bartholomäus. Vgl. oben p. 8—10. Unser Prozessionale erwähnt eine Anzahl von Messen, die bei Gelegenheit von Prozessionen in anderen Kirchen unter Mitwirkung derer aus Notre Dame abgehalten werden, und diesem Umstand verdanken wir es, daß das Buch uns beiläufig über die Mehrstimmigkeit in der Messe, nicht nur über die bei den Prozessionen aufklärt; außerhalb des gegebenen Rahmens bleibt dagegen die Mehrstimmigkeit bei der Matutin, auf die sich gewiß die Hauptmasse der in Notre Dame-Hss. überlieferten RR.-Bearbeitungen bezieht, und diejenige bei der Vesper. Innerhalb der Prozession tritt ein Moment deutlich zutage: mehrstimmig gesungen werden — offenbar beim Stehenbleiben der Prozession — nur VV. von RR. oder von Antiphonen (wobei zu bemerken ist, daß die Prozessions-Antiphonen ja die Form des R. mit seiner Repetenda haben und manchmal direkt als RR. bezeichnet werden). Wir werden also stets, wo wir von RR. nur den V. mehrstimmig auftreten sehen, zunächst fragen dürfen, ob es sich nicht um Gesang bei der Prozession handelt²⁾; und sofern uns ein und dasselbe R. sowohl ganz mehrstimmig (d. h. im ganzen solistischen Teil mehrstimmig) als auch nur im V. mehrstimmig begegnet, — ob nicht Doppelverwendung, in der Matutin und in der Prozession vorliegt (innerhalb des Notre Dame-Kreises würde die Doppelverwendung für die unter NN. 4 und 6—9 angeführten RR. in Frage kommen).

So sind die vier Säulen der liturgischen Mehrstimmigkeit von Notre Dame das Gr. und All. der Messe, das R. der Matutin, das Benedicamus (sowie das R.) der Vesper und der R. (bzw. Ant.-)V. in der Prozession. Unsere Quelle belehrt uns speziell über die letztere Gruppe. Es erweist sich, daß alle Offiziums-Choralbearbeitungen aus F, die nicht RR. oder Benedicamus sind, in unserem Prozessionale als VV. von RR. oder Prozessions-Antiphonen figurieren (vgl. LR 66f. und 62f.; dazu gesellt sich in F nur noch eine 2-st. und eine 3-st. Komposition des V. Dicant nunc Judei zur Ant. Christus resurgens, der uns oben

¹⁾ Hierdurch hebt sich unser Repertoire von der Hs. Mo ab, die am Anfang des 14. Jahrh. in ihrem I. Faszikel nur 3-st. Choralbearbeitungen überliefert.

²⁾ So bestätigt im Fall des berühmten Ut tuo propitiatus (V. zum R. Sancte dei pretiose) das Graduel de Rouen f. 213' und eine von W. H. Frere, The Use of Sarum II 153 benützte Quelle den Gebrauch in der Prozession. Zum V. Gabrielem des R. Gaude Maria LR 234 f. (eben dieser V. steht 2-st. in Paris B. N. lat. 11631), zum V. eines anderen R. LR 235. Die soeben genannte Hs. B. N. lat. 11631, die einst der Abtei S. Germain des Prés in Paris gehörte und anscheinend aus dem 11. Jahrh. stammt, bestätigt das hohe Alter der Übung.

unter N. 1 ohne Erwähnung der Mehrstimmigkeit begegnete, und das einen Sonderfall darstellende 3-st. Christus manens).

Aber nicht nur für die Geschichte der Mehrstimmigkeit ist unser Prozessionale ergiebig, sondern auch für die Geschichte des kirchlichen Tanzes. Am Weihnachtstage findet nach der Wasserweihe eine Prozession mit dem Gesang des R. *Descendit de celis* statt, und dann wird im Reigen die Ant. *Alma redemptoris* mit farciertem All. (Alle Resonent) aufgeführt¹⁾. Dieselbe Ant. wird im Reigen gesungen noch in der Pfingst-Prozession²⁾, in der Prozession bei Mariä Reinigung³⁾, in derjenigen bei Mariä Geburt⁴⁾ und bei der Prozession zum hl. Dionysius⁵⁾. Abgesehen von der erstgenannten Stelle findet dieser Reigen stets statt nach dem R. (bzw. der Ant.) mit dem mehrstimmig gesungenen V. (dazwischen steht nur eine Oratio und eventuell ein Versikel oder der »Puerorum versus«), und damit endet die Prozession⁶⁾. Soviel ich sah, kommt in unserem Prozessionale die Ant. *Alma redemptoris* nur einmal vor, ohne daß Reigen-

¹⁾ A f. 8. *In die Nativitatis Domini benedicitur aqua si dominica sit inter duo altaria. Postea fit processio ante crucifixum et cantatur R. Descendit de celis. V. Tamquam sponsus. V. Notum fecit dominus. [Sequitur] A. [per coream] Alma redemptoris . . . misereere, anschließend ein Seculorum amen mit teilweise radiertem Text und die sequenzmäßig gebaute Prosa Alle Resonent (die man in anderer Verwendung, aber mit ungefähr derselben Melodie bei Vill. 131 findet), der Versikel Post partum virgo und das Gebet.*

²⁾ Anschließend an die oben unter N. 3 zitierte Stelle heißt es in A f. 98': *Postea Sequitur A. Alma et vadit processio per coream* (dies alles von späterer Hand, daneben steht von der Haupthand: *Alma redemptoris*). *Sequitur V. Post partum. Oratio . . .*

³⁾ Anschließend an die unter Nr. 5 zitierte Stelle heißt es in A f. 109': *Tunc incipitur A. [sequens et vadit processio per coream] f. 110 A. Alma V. Post partum.*

⁴⁾ Anschließend an die unter Nr. 8 zitierte Stelle heißt es in A f. 124': *In reditu processio per choream Antiphona Alma V. Post partum. Oratio . . .*

⁵⁾ Anschließend an die unter Nr. 9 zitierte Stelle heißt es in A f. 126': *In reditu per choream A. Post partum . . .*

⁶⁾ Ich verweise auf die gehaltvollen Studien von L. Gougaud, *La danse dans les églises* (Revue d'hist. ecclés. XV) und H. Spanke, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters* (Neuphilol. Mitteilungen XXXI 143 ff.). In unserem Zusammenhang kommt speziell die von Gougaud nach Durandus' *Rationale* VII 42 zitierte Stelle in Frage, wonach die Diakonen, nachdem die 2. Weihnachtsvesper gesungen ist, das Fest ihres Patrons Stephanus inaugurierten: in tripudio convenientes cantant antiphonam de S. Stephano. Anlässlich des Klerikertanzes sei ferner an die im Schweiz. Jahrb. f. Musikwiss. V 39 erwähnte Miniatur in F am Anfang der Rondeau-Abteilung erinnert, welche fünf Kleriker im Reigen darstellt, sowie an die Tatsache, daß die Worte »chorea« und »tripudiare« öfters in Sequenztexten vorkommen (was allerdings nicht immer real zu nehmen ist), in Sequenzen aus alter Zeit z. B. Anal. Hymn. LIII 130, 167, 194, 213, 222 (tripudiant cives Samniae — die Sequenz stammt aus Benevent), 241, 264, 274, 317, 345. Zum Klerikertanz in Chartres vgl. Clerval, *L'ancienne maîtrise de Ch.*, p. 189f. und 213. Auf Laientänze in der Kirche bezieht sich folgende Stelle in den *Gesta Berengarii Imperatoris* (1. Hälfte des 10. Jahrh., Mon. Germ. Hist., Poetae lat. aevi Car. IV 360):

Laetitia resonant, plausu et fora cuncta resultant,

Templa sacrata virum trepidant matrumque choreis. —

Aus diesem Anlaß ein Wort über ein anderes weltliches Element in der Kirche; man hat stets angenommen, daß, wenn auch weltliches Melodiegut in die Liturgie eindrang, dies nie bei weltlichen Texten der Fall sein konnte; deswegen sei die Schlußmotette aus der

tanz erwähnt wäre, bei der Prozession zum hl. Landericus¹⁾. Ob man hier eine Ausnahme gemacht haben wird?

Indessen sind bei diesen Prozessionen noch andere Genüsse vorgesehen. Am Fest der hl. Genovefa kehrt man nach der Messe, die wohl wieder in der Kirche

Messe von Tournai »liturgisch nicht verwendbar« gewesen, obgleich sie am Schlusse eines Ordinariumszyklus regelrecht ein *Ite missa est* im Tenor durchführt. Ich glaube, daß uns die *Benedicamus-Motette* aus Cambridge Un. L. F f I 17 B, die in ihrer Gegenstimme das bisher nicht beachtete Bruchstück eines normannisch-französischen Lai enthält, hierüber eines besseren belehrt (über diese Motette orientiert vorläufig LR 329). Immerhin werden solche Fälle zu den Ausnahmen gehört haben, und ferner ist zu beachten, daß beide angeführten Fälle den Schluß des Gottesdienstes betreffen. — Zur Verwendung von weltlichen Texten in der Kirche am Ende des 14. und am Anfang des 15. Jahrh. vgl. H. Anglès in der Scheurleer-Festschrift S. 50 (Eindringen französischer Motetten und Balladen in die liturgischen Funktionen aragonesischer Klöster), Y. Rokseth, *La musique d'orgue*, p. 154 (in der burgundischen Hofkapelle befinden sich Bücher mit Ordinariums-Sätzen und Motetten, aber auch *Virelais* und Balladen), A. Pirro, *La mus. à Paris sous le règne de Charles VI*, p. 10 (nach der Vesper, sowie an Festtagen dürfen die Chorknaben der Sainte-Chapelle Motetten und Balladen singen; von den Chorknaben der Pariser Notre Dame wissen wir wenigstens, daß ihnen weltliche Gesänge zur Abschrift in ihr Wohnhaus gebracht wurden, s. F. L. Chartier, *L'ancien chapitre de Notre Dame*, p. 71 f.). — Speziell dem *Ite* aus Tournai und der *Benedicamus-Motette* aus Cambridge beizuzuordnen sind die beiden Schlußmotetten der Old Hall-Hs. (cf. W. Barclay Squire, *Sammelb.* 2, S. 373): die Texte *Are post libamina* und *Post missarum sollempnia* (abgedruckt ebenda S. 354, das erstere Stück mit der Musik S. 388) laufen in *Deo gratias* aus, es sind also Gesänge zum Abschluß der Messe; aber in diesen Texten bringt die Sängerschaft auch ihre speziellen Anliegen vor, hauptsächlich die Bitte an den Höchsten, er möge die Sänger moralisch und musikalisch auf dem rechten Wege leiten, dazu im ersteren Text auch Angaben über die Komposition selbst; und der damit motettisch verbundene andere Text *Nunc surgit in populo geißelt die Sänger*, die nicht *amore Domini*, sed *magnatum* ihre Kunst ausüben. — Der *Are*-Text bietet noch in einer Hinsicht Interesse: er legt die Annahme nahe, der Komponist habe die Motette einst in Frankreich mit französischem Text gesetzt und dann für England lateinisch umgestaltet, indem er ihn in das liturgisch legitimierende *Deo gratias* auslaufen ließ. Wir dürfen den Verfasser Mayshuet daher wohl unbedenklich mit dem Mayhuet de Joan aus der Hs. Chantilly identifizieren. Umgekehrt begegnet uns in Chantilly ein Magister Egidius Anglicus als Komponist (J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, S. 333), der wohl derselbe ist wie der Eg. de »Aurolia«, welcher sich im Text der einen Musikermotette der Hs. (Alma polis — Axe poli) als Autor nennt — vielleicht ein in Frankreich wirkender Engländer; und den J. Alani, der sich als Autor der anderen Musikermotette nennt (Sub Arthuro — Fons citharizantium), identifizierte L. Delisle mit einem Jean Alain, der 1396 wenigstens im Dienste des Herzogs von Lancaster stand (vgl. den Abdruck dieser Texte von Delisle in »Chantilly«. *Le cabinet des livres. Manuscrits*, tome II, p. 277—303; ob der Joh. Forestarii aus der ersteren Motette mit dem bekannten Forest aus Old Hall zu identifizieren ist? in der letzteren wird jedenfalls eine ganze Anzahl englischer Musiker komplementiert). Also um 1400 engste Zusammenarbeit der beiden Nationen! Es ist aber eindrucksvoll, sich an einem Vergleich der Hs. Chantilly mit den späteren Quellen zu vergegenwärtigen, wie stark in einer kurzen Zeitspanne das einst dominierende französische Element zurückgetreten ist.

¹⁾ A f. 97'. *Ordo processionis eundo apud Landericum in mense Junii. Secunda die m̄c (Mercurii?) in Junio* (es ist wohl der Pariser Lokalheilige Landericus gemeint, dessen Fest auf den 10. Juni fällt) . . . f. 98 . . . *in introitu ecclesie B. Marie incipitur A. Alma V. Post partum. Oratio . . . Tunc cantatur nona.*

dieser Heiligen zelebriert wurde, ins *Clastrum* zurück, wo die *Sext* gesungen wird, und dann versammeln sich die Kleriker im *Refectorium*, wo jeder ein »eschaudez« genanntes Brot und zwei Oblaten erhält, »et datur eis vinum bonum ad bibendum«; nach dieser Stärkung begeben sie sich wieder in den Chor, um weiterzusingen (A f. 106)¹). Am Vorabend des Stephanstages, nach der *Vesper* »debet ille qui precariam illam habet (der Nutznießer oder Pächter eines kirchlichen Landgutes) apponere clericis vinum et pira (Birnen); postquam vero comederunt statim cantant vigilas« (A f. 120).

Doch kehren wir zur Mehrstimmigkeit zurück. Wenn unser Prozessionale ein treues Festhalten an den Bräuchen einer durch große Leistungen geheiligten Vergangenheit bezeugt, so müssen doch bald darauf wesentliche Änderungen in der musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes in Notre Dame stattgefunden haben. Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammen die ersten dokumentarischen Belege über das Vorhandensein von Orgeln in der Kathedrale²). Was hat der Organist zu spielen? Nach einem Dokument von 1415 spielt er in der 1. *Vesper* und in der *Messe*, in letzterer bei den vier *Ordinariums*-sätzen *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus* und bei der *Sequenz*³). Im 14. Jahrhundert haben diese beiden Typen der Ausschmückung der *Messe* vermutlich nebeneinander existiert: die Mitwirkung der Orgel beim *Ordinarium* und der *Sequenz* und der mehrstimmige Vortrag des *Gr.* und *All.* Statuten aus Bourges von 1407, die Ducange s. v. *Discantus* zitiert, deuten auf eine ähnliche und sogar noch weitergehende Ausschmückung⁴). Wir müssen diese beiden Typen

¹) *Echaudé* heißt noch heute ein leicht gekochtes Brot. Die Gepflogenheit geht bis in alte Zeiten zurück, denn schon 1202 treffen der Bischof von Paris und der Abt von Ste. Geneviève ein Abkommen, wonach der Bischof sich Mühe geben wird, das Domkapitel zu veranlassen, daß es der Kirche der hl. Genovefa die »eschaudati« genannten Brote, die Oblaten und den Wein »qui solent reddi clericis Parisiensibus in vigilia Ascensionis Domini et in festo S. Genovefe post Natale« erlasse; falls seine Bemühung erfolgreich ist, soll er als Ersatz eine Rente von 40 *Solidi* erhalten (Gu. I, 91 f.). Ducange s. v. *Eschaudetis* zitiert einen Beleg von 1241, wonach die Kanoniker und anderen Chorkleriker von Chartres bei den Prozessionen dieses Brot und Wein erhielten. — Bezüglich Chartres' vgl. noch Clerval, *L'ancienne maîtrise de Ch.*, p. 26 f., wo Vereinbarungen zwischen dem Domkapitel und anderen städtischen Kirchen aus den Jahren 1176—1241 angeführt werden; Vereinbarungen dahingehend, daß die Bewirtung des Domkapitels mit Gefolge, welches sich an gewissen Festen processionaliter in jene Kirchen begab, durch Geldbeträge ersetzt oder teilweise abgeschafft wird; immerhin, für die Chorknaben des Doms ist noch im 14. Jahrh. Bewirtung im Kloster S. Père usw. vorgesehen (cf. l. c. 211).

²) Vgl. F. Raugel, *Les grandes orgues des églises de Paris et du dép. de la Seine*, p. 80.

³) Vgl. F. Raugel l. c. 81 und Y. Rokseth, *La musique d'orgue* 160; ähnlich (*Ordinarium* und *Sequenz*) in einer von Y. Rokseth 173 beigebrachten Stelle, die sich auf 1380 und Douai bezieht. »Organisator«, »organista« ist jetzt nicht mehr der Organumsänger, sondern der Orgelspieler.

⁴) Ich ergänze das Zitat s. v. *Discantus* durch dasjenige s. v. *Organum*: »Jubemus quod in omni missa, cuiuscumque sollemnitatis sit, ut puta trium lectionum, dierum ferialium et novem lectionum, duplicium et annualium, semper officium (der *Introitus*), *responsorium*, *All.*, *offertorium* et *postcommunio* discantabuntur, et similiter *Kyrie el.*, *Gloria in exc.*, *prosa*, *Sanctus*, *Agnus*, nisi organisentur«. Außer diesen zwei Gruppen: *Ordinarium* und

sorgfältig auseinanderhalten. Daß die Orgel sich beim Gr. oder All. betätigt hätte, hören wir hier nicht¹⁾; sie betritt den Boden der Liturgie im Umkreis der chorischen Gesänge. Dabei ist nun eine Scheidung vorläufig schwer durchzuführen: inwieweit nimmt die Orgel hier das Erbe einer chorischen Mehrstimmigkeit auf?²⁾ inwieweit wirkt sie in den betreffenden Gesängen nur alternierend mit dem Chor zusammen, und wieweit befließigt sich der Chor bei solchem Alternieren einer (als einfach vorauszusetzenden) Mehrstimmigkeit? Diese Fragen müssen weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Unsere, die spezifische Notre Dame-Mehrstimmigkeit wird bald nach ihrer Bezeugung in unserem Prozessionale durch ein Verbot betroffen. Statuten der Pariser Kirche vom Jahre 1408, die Ducange s. v. *Discantus* zitiert, scheinen in der Tat zu besagen, daß der Diskant in der Kirche nicht erklingen soll, wenn auch die Chorknaben sonst ihn als Übung brauchen mögen³⁾; und auf dieses Verbot nimmt eine von F. L. Chartier, *L'ancien chapitre de Notre Dame* p. 66ff. zitierte Stelle aus einem Reglement für die Pariser Chorknaben Bezug⁴⁾. Der Geist, auf den das Verbot letzten Endes zurückgeht, ist jedenfalls derjenige des berühmten Dekretes von Johann XXII. (1324 oder 1325), welches gegen die Mensuralmusik eifert und nur an gewissen Festtagen ein primitives Organum aus Konsonanzen wie Oktaven, Quinten und Quartan zulassen will⁵⁾,

Sequenz — Gr. und All. sind hier also auch die sogen. antiphonalen Gesänge: Introitus, Offertorium und Communio einbezogen. Man beachte, daß die erstere Gruppe genau derjenigen der Organisten-Reglements entspricht. Ich glaube also diesmal, »organisare« in der Tat mit Ducange als »auf der Orgel vortragen« und demnach »discantare« mit »mehrstimmig singen« übersetzen zu müssen (vgl. oben S. 9): das Ordinarium und die Sequenz werden gleichfalls mehrst. gesungen oder aber auf der Orgel gespielt.

- 1) Höchstens konnte sie in der alten Propriumkunst etwa ersatzweise die starren Tenores übernehmen; ein Zeugnis dafür ist mir allerdings nicht bekannt.
- 2) Insbesondere werden wir uns fragen dürfen, ob eine solche chorische Mehrstimmigkeit, die das Ordinarium und die Sequenz betraf, in Notre Dame vor dem Eingreifen der Orgel und neben der solistischen Propriumkunst bestand. Das Fehlen einer solchen Mehrstimmigkeit in den Notre Dame-Hss. ist noch kein Gegenbeweis, da diese Hss. offenbar die Behälter einer besonderen Art Mehrstimmigkeit, der solistischen sind; und auch daß unser Cartularium sie nicht berücksichtigt, könnte dadurch erklärt werden, daß es für dieselbe keiner besonderen Erwähnung bei Stiftungen bedurfte.
- 3) *Nec debet in cantu notulato regulariter immisceri discantus, pueris exceptis, propter exercitationem suam.*
- 4) *Porro Magister cantus statutis horis doceat pueros, planum cantum principaliter et contrapunctum et aliquos discantus honestos; non cantilenas dissolutas impudicasque, nec faciat eos tantum insistere in talibus, quod perdant in grammatica profectum. Attento maxime, quod in ecclesia nostra discantus non est in usu, sed per statuta prohibitus, saltem quoad voces quae mutatae dicuntur (aus letzteren Worten klingt doch eine kleine Abschwächung des Verbots). Das Reglement, das Johannes Gerson zugeschrieben wird, steht in der Gerson-Ausgabe von E. du Pin IV 717—720.*
- 5) Abdruck: F. X. Haberl, *Vierteljahrschr. f. Musikwiss.* III 210 und A. Gastoué, *Rivista mus. italiana* XI 270. Ein Satz des Papstes klingt geradezu an Boetius an, wie Gastoué bemerkte. Auch Gobelinus Person (1358—1421) in seinem (1900 von Jans neu herausgegebenen) *Cosmidromius* weiß vom päpstlichen Verbot zu berichten (Ducange zitiert auch diesen Anspruch s. v. *Discantus*).

dieses Dekret, dessen Spitze vielleicht gerade gegen die solistische Mehrstimmigkeit gerichtet ist. Man hat hervorgehoben, daß die Einzelheiten, die der Papst rügt, wie hoketierende Partien und kleine Notenwerte, sich gerade in den kirchlichen Kompositionen des 14. Jahrhunderts aus Avignon wiederfinden; und man hat gefunden, daß diese sogar ein noch weltlicheres Wesen aufweisen als die alten Notre Dame-Kompositionen, da sie sich an die weltlichen Kompositionsgattungen des 14. Jahrhunderts, besonders das »Diskantlied« lehnen. Aber wenn auch nicht Organumsätze Note gegen Note, so sind doch die Kompositionen aus Avignon in ihrem rhythmischen Fluß viel ruhiger und, was man auch sagen mag, in ihrem Grundcharakter viel kirchlicher als die Erzeugnisse von Notre Dame; sie sind ferner vorwiegend Ordinariumssätze, und in ihnen beginnt bereits die Durchdringung freikomponierter Stimmen mit Bestandteilen der Gregorianik, was eben in der Notre Dame-Kunst gefehlt hatte¹).

Der Wandel des Klangideales in der Musik

Von Gerhard Pietzsch (Dresden)²

Die Frage nach dem Wandel des Klangideales in der Musik gründet in der Erkenntnis, daß einer bestimmten Zeit ein bestimmtes Klangideal eignet; daß dieses Klangideal der musikalische Ausdruck einer nur dieser Zeit eigenen geistigen Gesamtlage ist und sich, entsprechend den Veränderungen der geistigen Struktur menschlichen Daseins, mit dieser ebenfalls wandeln muß. Unser Thema könnte deshalb in der Fragestellung auch so formuliert werden: welcher Art sind die Klangwelten verschiedener Epochen und worin gründen sie?

Damit stehen wir mitten in der Problematik der modernen Musikwissenschaft; denn noch der Generation vor uns lag eine solche Fragestellung fern. Ihr Interesse galt form- und stilgeschichtlichen Untersuchungen, der Erforschung des eigengesetzlichen »Entwicklungsganges der tonsetzerischen Produkte« (Guido Adler), d. h. musikästhetischen Problemen. Sie konnte das um so unbefangener tun, als sie sich noch als Träger einer großen, ungebrochenen künstlerischen Tradition fühlte, wenn schon deren erste entscheidende Erschütterung durch den musikalischen Impressionismus erfolgt war.

¹) Anlässlich des avignonesischen Repertoires sei erwähnt, daß Jacobus Murrin, der Verf. eines Credo in der Hs. Apt (vgl. H. Bessler, Arch. f. Musikwiss. VII, 204), wohl identisch ist mit dem Jac. Murri, der 1423 ein Missale für die Salvatorkirche in Aix kopierte (Hs. Aix N. 11 p. 829: . . . scriptum fuit per me Jacobum Murri, clericum beneficiatum sub anno 1423 . . . , vgl. Catalogue gén. . . XVI p. 10, sowie Cabrol, Dict. d'arch. chrét. I 1039, wo aber die Jahreszahl — wohl irrtümlich — als 1413 angegeben ist). Ob dieser Kleriker dann wieder identisch ist mit einem »Jacques Vuisques ou de Morino«, der 1401 und 1404 als vom Domkapitel in Chartres angestellter Musiklehrer vorkommt, aber nicht aus der Gegend von Ch. zu stammen scheint (vgl. Clerval, Les écoles . . . p. 422 und Clerval, L'anc. m. . . p. 77)? Jedenfalls veranlaßt uns das Vorkommen jenes Klerikers in Aix in Verbindung mit anderen Umständen, das Repertoire der Hs. Apt später anzusetzen, als es in der letzten Zeit geschehen ist.

²) Die folgenden Ausführungen beruhen auf dem am 19. Oktober 1931 vor der Kulturwissenschaftlichen Abteilung der Technischen Hochschule in Dresden gehaltenen Habilitationsvortrag des Verfassers.

Für uns dagegen ist alles in Frage gestellt; selbst die so unlösbar erscheinende Beziehung von Musik und Klang. Der Bruch mit der Tradition des 19. Jahrhunderts ist heute ein vollständiger. Es gibt nicht mehr eine für uns alle verbindliche Musik, auf die wir uns in unserem Urteil stützen und berufen könnten, sondern nur noch mögliche Arten von Musik. Wir müssen deshalb einen neuen Zugang zu musikalischem Geschehen überhaupt suchen und finden ihn im »angemessenen Hören«. Dieses angemessene Hören ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für unsere Untersuchungen. Nur so können wir zum Kern musikalischen Geschehens vorstoßen: zur musikalischen Bewegung und dem von ihr bedingten Klangstil einer Zeit.

Es ist das Verdienst W. Gurlitts, hier neue Wege gezeigt und auf die Bedeutung der Erforschung der »Klangideale« früherer Epochen musikalischen Schaffens immer wieder hingewiesen zu haben. So vor allem in seinem Vortrag über »die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte« auf der Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst (1926), in dem er dann selbst an einem Ausschnitt der musikgeschichtlichen Wirklichkeit, dem musikalischen Schaffen des Barockzeitalters, seine Anschauungen weiter ausgeführt, die verschiedenen, dieser Epoche innewohnenden Klangideale herausgearbeitet und gleichzeitig, als Gesichtspunkt für weitere Untersuchungen, den Begriff »Klangideal« zum »Leitbegriff für die Erfassung der historischen Klangstile«, die er »als Ausdruck individuell, zeitlich und national begrenzten geschichtlichen Lebens« versteht, erhoben hat.

Einer Verfolgung dieses Gesichtspunktes, im Hinblick auf den Gesamtverlauf musikalischen Schaffens, stehen jedoch große Schwierigkeiten entgegen. Und zwar liegen diese, abgesehen davon, daß bei dem Mangel an umfassenden Vorarbeiten der Versuch einer Zusammenschau überhaupt noch verfrüht erscheinen könnte, nicht zum geringsten Teile in der Mehrdeutigkeit des Begriffes Klangideal selbst. Denn dieser Begriff kann sowohl die innere klanglich-rhythmische Struktur eines musikalischen Geschehens bedeuten, als auch dessen äußere, sinnliche Erscheinung. Es ist deshalb wohl kein Zufall, daß der Begriff Klangideal von Gurlitt gerade an den Werken der Zeit gebildet worden ist, in der allein beide Bedeutungen zu einer Einheit verschmelzen. Andere Epochen jedoch, denen, wie H. Bessler in seinem Freiburger Habilitationsvortrag dargestellt hat, »eigenständiges« Musizieren fremd ist, kennen diese Wechselbeziehung beider Bedeutungen nicht. Trotzdem ist auch ihnen ein latentes Klangbewußtsein eigen. So wird eine Verfolgung des oben erwähnten Gesichtspunktes nur dann für die wissenschaftliche Erkenntnis fruchtbar werden, wenn es uns gelingt, das Wesen des klanglich-musikalischen Elementes selbst in seiner Beziehung zu den geistigen Triebkräften genauer zu fassen. Anders ausgedrückt: es genügt nicht, die Vorliebe einzelner Epochen, landschaftlich, national oder konfessionell bedingter Schulen, für einen bestimmten Klang, z. B. den Bläserklang gegenüber dem Streicherklang, aufzuzeigen und dessen zeitliche Bedingtheit dann zu deuten durch einen Hinweis auf gewisse soziologische Voraussetzungen, auf andere, scheinbar gleichartige, künstlerische Erscheinungen,

kurzum auf andere Lebensäußerungen der gleichen Zeit. Diese Betrachtungsweise würde zwar die wissenschaftliche Darstellung vielseitiger, farbiger und anregender gestalten, vielleicht auch lehren, Einzelheiten, wie unter einem plötzlich aufleuchtenden, blendenden Scheinwerferlicht, von einer anderen Seite her neu und gleichsam überscharf zu sehen, vermöchte aber nie zum Wesen der Erscheinung selbst vorzudringen. Sie bliebe vielmehr in einem ewigen *circulus vitiosus* befangen. Denn, abgesehen von der innerhalb weiter Zeiträume problematisch bleibenden Bezeichnung eines gestalteten musikalischen Verlaufes als »Kunstwerk«, sind Kunst, soziologische Struktur usw. Teilgebiete menschlichen Lebens, Objektivationen des gleichen Geistes, der sich auch in der klanglichen und rhythmischen Struktur eines musikalischen Werkes offenbart. Ihre Deutungen würden also nur scheinbar eine Schicht tiefer dringen, da dieser Betrachtungsweise gewissermaßen der ideelle Stützpunkt, von dem aus alle Wandlungen des menschlichen Geistes sinnvoll gedeutet zu werden vermögen, fehlt.

Welcher Bezugspunkt bietet sich aber für eine sinnvolle Erfassung der verschiedenartigen Klangwelten dar?

Eine endgültige Lösung dieser Frage kann innerhalb des hier zur Verfügung stehenden Raumes nicht unternommen werden. Einige vorläufige Andeutungen müssen deshalb genügen. Denn eine solche Lösung hätte für das Abendland ganz grundsätzlich das Verhältnis von Musik und Christentum zu untersuchen und nicht nur aufzuzeigen, welche enge Beziehungen zwischen beiden innerhalb einzelner Epochen der abendländischen Geistesgeschichte gewaltet haben, sondern vor allem darzulegen, daß die Musik dem Christentum ganz wesentlich zugehört, und daß ihre Entfaltung im abendländischen Kulturkreis in dem dynamisch-perspektivischen und dualistischen Grundzug des Christentums gründet. Christentum dürfte also in diesem Zusammenhange nicht so sehr im Sinne von christlicher Weltanschauung — nicht im Sinne eines theologischen Systemes, wie es nach jahrhundertelanger Auseinandersetzung mit anderen Mächten etwa das Werk Thomas' von Aquin darstellt —, sondern müßte als jener wesentliche Vorgang gefaßt werden, durch den die Menschwerdung Gottes »ihrer zeit- und raumlosen Allgemeingültigkeit beraubt und zu einem historisch einmaligen und geographisch beschränkten Ereignis, dem Erscheinen Christi in Palästina, umgedeutet wird« (A. Vetter, Kritik des Gefühls). Denn indem dadurch der einzelne Mensch aus seiner zentralen Stellung, die er in der antiken Religion allem Geschehen gegenüber einnahm, herausgedrängt wurde und seine Stelle Christus als Mittelpunkt alles menschlichen und naturhaften Geschehens einnahm, war erst die Beziehung alles Gegenwärtigen auf ein Vergangenes, an dem sein Wert und seine Bedeutung gemessen werden, gegeben. Durch Einführung dieses Gesichtspunktes schiene uns zunächst einmal eine Abgrenzung der Bedeutung der Musik im abendländischen Kulturkreis gegenüber der Stellung, die sie in anderen Kulturkreisen eingenommen hat, ermöglicht. Dann aber schiene uns eine Beachtung dieses dynamisch-perspektivischen und geistig-kontrapunktischen Grundzuges des

Christentumes, der in der begrifflichen, wie in der räumlichen Sphäre gleichermaßen zum Ausdruck kommt, und der nun gerade im römisch-katholischen Abendlande eine solch ungeheure Steigerung erfahren hat, einen Weg zu weisen zur geistesgeschichtlichen Erklärung eines Phänomenes, wie es die Mehrstimmigkeit darstellt; ferner zur Deutung der bemerkenswerten Tatsache, daß wohl das westliche Abendland eine Renaissance und Klassik des musikalischen Schaffens aufzuweisen hat, nicht dagegen der griechisch-katholische Osten, in dem eben jene innere Spannung nie zum Austrag gekommen ist.

Gegen die hier aufgestellte Behauptung, daß die Musik des Abendlandes wesenhafter Ausdruck des Christentums sei und jene charakteristischen Erscheinungen innerhalb der abendländischen Musikgeschichte in dem erwähnten geistigen Dualismus gründen, ihr Wandel also von ihm aus verstanden werden muß, könnte eingewendet werden, daß der Musik im griechischen Altertum, wenigstens in der klassischen Zeit des Hellenentums, eine außerordentlich große Bedeutung zukam; daß nicht nur das religiöse und staatliche Leben, sondern auch die Erziehungs- und Wissenschaftssysteme von ihr durchdrungen waren und sowohl das griechische Tonsystem (Theorie), wie das Wesentliche an der Form des Musizierens, die Verbindung von Wort und Ton unter der Vorherrschaft des Wortes, sich in der frühchristlichen Musik wiederfinden. — Dieser Einwand verdient beachtet zu werden. Aber bei einem Vergleich der Stellung, die die Musik in der griechischen und christlichen Kultur einnimmt, ergeben sich doch wieder charakteristische Unterschiede. Die Musik nimmt im griechischen Kult, wie bei allen anderen Festlichkeiten, keine zentrale Stellung ein. Diese kommt vielmehr dem Götterbild zu, wie vergleichsweise in primitiven Kulturen dem Toten, dem Feuer usw.; den Mittelpunkt der Handlung bildet jedenfalls immer etwas Räumliches, Sichtbares, während Musik und Dichtung das zuständige Sein der Gottheit schildern, beschreibend und verherrlichend an der Feier teilhaben. Ihr Erfassen geschieht demnach auch nicht durch geistigen, sondern körperlichen Mitvollzug, durch sprachlich-klanglich-tänzerisches Geschehen, das sich in späterer Zeit, auf einen unbeteiligten Hörer gerichtet, allerdings zu einem ausschließlich klanglichen Vorgang zuspitzte.

Im christlichen Kult fällt dagegen der plastische Mittelpunkt weg. Das scheinbar an seine Stelle tretende Kruzifix kann nicht räumlich erfaßt werden. Die Gläubigen umstehen es nicht, es ist nicht körperlich unter ihnen, sondern sie blicken zu ihm empor. Dieses Hinstreben drückt sich darin aus, daß das Gebet in den Mittelpunkt des Gottesdienstes tritt. Christliche Musik ist aber gesteigertes Gebet, dessen dynamischen Grundzug sie verstärkt. Ihr entspricht als einzige Zugangsmöglichkeit der rein geistige Mitvollzug. Deshalb betonen die Kirchenväter immer wieder, daß es vornehmlich darauf ankomme, vom gleichen Geist, von der gleichen inneren Bewegung erfüllt zu sein. Nicht im bewußten Hören des gesungenen Wortes erfüllt sich der Sinn dieser Musik, sondern im singenden Miterleben. So bleibt auch das klangsinnliche Element des gesungenen Wortes als etwas Unwesentliches unbeachtet.

In diesem Zusammenhange kann nun die von uns eingangs angedeutete Problematik der Wechselbeziehung von Musik und Klang geklärt werden. Ist auch im real erklingenden Ton immer ein Klangsinnliches enthalten, so lehren die bisherigen Erörterungen, daß das Klangsinnliche als unwesentlich nicht im Menschen bewußt zu werden braucht. Das Musikerfassen ist ursprünglich vielmehr motorisch, wie es noch heute die Musikübung der sogenannten Primitiven erkennen läßt, bei denen Musikhören identisch ist mit Mitsingen und Mittanzen. Und eine solche Musikauffassung muß auch wohl noch für die griechische Tragödie angenommen werden; denn wenn es dort auch Zuschauer und Zuhörer gibt, so sind diese doch so gut wie Mithandelnde, Mittanzende und Mitsingende, sie fühlen sich noch eins mit dem, diese Funktionen vollziehenden Chor. Selbst auf einer späteren Stufe kultureller Entwicklung, die eine scharf voneinander geschiedene weltliche und religiöse Bindung kennt, wie etwa das frühe Mittelalter, ist die Musikauffassung im Grunde die gleiche geblieben. Denn auch jetzt verlangt die liturgische Musik nach einem, allerdings geistig-rhythmischen, die weltliche Musik nach einem körperlich-rhythmischen Mitvollzug, demgegenüber das Klangbewußtsein nur latent mitschwingt. Eine wesentlich vom Klang her organisierte Musik setzt dagegen einen, von allem Geschehen losgelösten Hörer voraus, steht also nicht mehr im unmittelbaren Lebenszusammenhange. Sie erfährt ihre reinste Ausgestaltung in der seit dem Ende des 18. Jahrhunderts herrschenden Musikübung, die zwischen produktivem und reproduktivem Künstler einerseits und der Zuhörerschaft — einer zufälligen Gemeinde »isolierter« Hörer — andererseits bewußt unterscheidet. — Diese verschiedenen Beziehungen von Musik und Klang, von Musizieren und Hören im Verlaufe der abendländischen Musikentwicklung in ihren charakteristischsten Ausformungen aufzuzeigen und zu deuten, wollen wir im folgenden unternehmen.

Die Musik, die dem ersten christlichen Jahrtausend ihr Gepräge gibt, ist der gregorianische Choral. Gewöhnt, diesen Gesang im wesentlichen von einem Chor und zwar von Männerstimmen vorgetragen zu hören, sind wir heute geneigt, bei seiner Erwähnung sofort an chorischen Männerstimmklang als sein klangliches Charakteristikum zu denken. Daß diese Vorstellung und die damit verbundene ästhetische Hörweise durchaus unangemessen ist, braucht wohl nach dem Vorangegangenen nicht näher erörtert zu werden. Es erhebt sich hier für uns nur die Frage, ob diese Ausführung des Chorales durch Männerstimmen die ursprüngliche ist, ob sie in den Anschauungen der urchristlichen Gemeinden gründet und wenn nicht, wann und aus welchem Grunde dieses Prinzip in den christlichen Kult eingedrungen und allein herrschend geworden ist. Die griechische Philosophie stellt gewissermaßen eine geistige Bewegung dar, die von »obenher« die Allgemeinheit zu erfassen sucht. Gründend in einer, durch die sinnliche Erfahrung eines einzelnen gegebenen Idee, sucht sie den Menschen durch enzyklopädische Bildung stufenweise zur Erkenntnis der Wahrheit, der göttlichen Weltordnung zu führen. Ihrem intellektualistischen Charakter entsprechend, mußte sie notwendigerweise auf eine dünne Oberschicht Ge-

bildeter beschränkt bleiben, denen allein durch die Erfüllung der dazu notwendigen geistigen und wirtschaftlichen Voraussetzungen dieser Weg zur Läuterung, zur Frömmigkeit durch Wissen, offenstand. Demgegenüber bedeutet das Christentum eine Bewegung von »untenher«, die auf der gläubigen Hingabe an die geoffenbarten Heilstatsachen beruht. Die Erlösung des sündigen Menschen erfolgt durch Streben (*imitatio Christi*), seine Läuterung durch die göttliche Liebe. So besteht im Urchristentum kein prinzipieller Unterschied zwischen Priester und Laien, noch unter Letzteren ein solcher in Hinblick auf Herkunft, Alter und Geschlecht. Alle nehmen am Gottesdienst teil und zwar — soweit sie bereits Vollechristen sind — mit gleichen Rechten und Pflichten. Die Psalmen — der älteste Bestandteil des liturgischen Gesanges — werden von der ganzen Gemeinde gesungen, mitunter sogar die Meßgesänge. Noch ist die Forderung »taceat mulier in ecclesia« nicht auf deren Beteiligung am liturgischen Gesang ausgedehnt worden. Gerade in Rücksicht hierauf erklärt der heilige Ambrosius: »aber auch sie (die Frauen) singen ihren Psalm gut: er ist ja für jedes Alter süß und paßt für jedes Geschlecht . . . und es ist ein großes Band der Einheit, wenn das ganze, zahlreiche Volk in Einem Chöre die Stimme erhebt«¹⁾. Es ergibt sich hieraus also, daß die Vorherrschaft des reinen Männerchorklanges auf einer Zurückdrängung der Frauen und späterhin der Gemeinde überhaupt von der Teilnahme an den liturgischen Aufgaben beruht, nicht aber im Wesen des Gesanges selbst oder in den urchristlichen Anschauungen beschlossen liegt.

Diese Umlagerung läßt sich etwa seit der Mitte des 4. Jahrhunderts verfolgen und endet erst im 12. Jahrhundert mit dem völligen Ausschluß des Volkes von aktiver liturgischer Teilnahme. Als untere Grenze und äußerer Anlaß dieser Bewegung kann wohl die Befreiung der Kirche unter Konstantin gelten. Die jetzt beginnende reichere Ausgestaltung der Liturgie und ihrer musikalischen Formen, die geschultere Ausführende bedingte, drängt zunächst ganz allgemein die Beteiligung des Volkes und des am Altare assistierenden Klerus zurück. An die Stelle der alten, aus der jüdischen Synagagalpraxis übernommenen Responsorialpsalmodie tritt die chorische Psalmodie, die von Klerikern und Knabenchören vorgetragen wird. Es ist wohl kein Zufall, daß wir aus dieser Zeit auch Nachrichten über die Gründungen von Sängerschulen haben, in denen neben allgemeiner klerikaler Erziehung die Knaben im Singen unterwiesen werden. Mit der nunmehr häufiger erwähnten Verwendung von Knabenchören zur Ausführung der liturgischen Gesänge fällt zusammen die erste Nachricht über das Verbot der Beteiligung der Frauen am Kirchengesange. Es wird zum ersten Male ausgesprochen in den *Didascalia* 318 patrum (um 375) und nach verschiedenen modifizierenden Bestimmungen endgültig bestätigt auf dem Konzil von Altisiodora, im Jahre 578, d. h. in einer Zeit, in die die Neugründung der römischen *schola cantorum* durch Gregor den Großen einerseits und die entschiedene Wendung zum abendländischen Klosterwesen durch die Klostergründung des heiligen Benedikt andererseits fällt.

¹⁾ Nach P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien I, 9.

Daß zwischen diesen historischen Gegebenheiten Zusammenhänge bestehen, ist offensichtlich. Fragen wir aber nach der Ursache des Verbotes, so geben uns die Quellen selbst keinen befriedigenden Aufschluß. Er lautet dahin, daß der Gesang der Frauen, infolge des sinnlichen Klangcharakters der Frauenstimme, eine Gefahr für den Andächtigen bilde, eine Versuchung, sich von dem geistig-rhythmischen Mitvollzug abzuwenden und im Zuhören zu verharren, daß also, um mit Augustins Worten zu sprechen, die Freude am »cantus« das Übergewicht über die »res quae canitur« erlangen könne. Das Verbot wäre demnach, wie auch gelegentlich angenommen wird, dadurch begründet, daß die Frauenstimme als solche eine betonte Farblichkeit hat und so von der reinen Farbe an sich indifferenten Gregorianik als »störend und aufdringlich« empfunden wurde. Ist das wirklich der Grund?

Unächst sei darauf hingewiesen, daß erfahrungsgemäß hohe Männerstimmen den gleichen sinnlichen Reiz besitzen wie hohe Frauenstimmen, daß also zum mindesten für die Frau der Klang einer Tenorstimme die gleiche betonte Farblichkeit haben kann, wie für den Mann der Klang einer Sopranstimme. Ohne einen ausführlichen Beweis zu erbringen, darf deshalb wohl angenommen werden, daß nicht die einer Stimme latent innewohnende Farblichkeit der Grund des erwähnten Verbotes gewesen sein kann, sondern der Umstand, daß der Einwand vom Standpunkte des Mannes aus geschieht. Es erscheint uns äußerst charakteristisch, daß nicht einmal die Frage aufgeworfen wird, ob nicht durch einseitige Betonung des männlichen Stimmklanges die Frau ebenso von der Andacht abgelenkt werden und der Verführung zum »Zuhören« preisgegeben werden könne, wie dies für den gläubigen Mann befürchtet wird. Vergessen wir nicht, daß das Verbot erst am Ausgang des 4. Jahrhunderts zum erstenmal ausgesprochen wird! Bis zu dieser Zeit hätte dann die erwähnte »Gefahr« nicht bestanden? Auch hieraus geht hervor, daß die Ursache des Verbotes nicht in der betonten Farblichkeit der Frauenstimme selbst gesucht werden kann. Es ist vielmehr die Folge einer veränderten Einschätzung, die die Frau in einem Jahrhundert seitens der Kirche erfährt. Die grundsätzliche Gleichordnung beider Geschlechter, die in den frühchristlichen Gemeinden auch darin zum Ausdruck kam, daß die Frau liturgische und seelsorgerische Ämter bekleiden durfte, wird aufgehoben zugunsten des Mannes, der nunmehr für die weitere Ausgestaltung des christlichen Lebens bestimmend und verantwortlich wird. Da diese Umwandlung, die auch äußerlich alles Sinnliche aus der religiösen Sphäre zu verbannen sucht, zur gleichen Zeit stattfindet, in der einerseits die jahrhundertelang dauernde geistige Auseinandersetzung des byzantinischen Christentums mit dem Hellenentum ihren Anfang nimmt, andererseits Askese und Mönchtum vom Orient her in das Abendland einströmen, liegt es nahe, auch hierfür als treibende Kraft in verstärktem Maße geltung erlangende jüdisch-orientalische Anschauungen über das Verhältnis der Geschlechter zueinander anzunehmen, die ihren reinsten Ausdruck im christlichen Abendland eben in dem Klosterwesen — der asketisch-mönchischen Teilsaristokratie — erhalten.

Einen grundlegenden Wandel im Klanglichen läßt, der Gregorianik gegenüber erst die mehrstimmige Musik des hohen Mittelalters erkennen. Johann de Grocheo, ein Theoretiker, der wahrscheinlich um 1300 in Paris als Magister lebte, scheidet zum erstenmal die zu seiner Zeit gebräuchlichen Musikformen nach soziologischen Gesichtspunkten in eine »musica vulgaris« und eine »musica composita«. Indem er letztere weiter dahin kennzeichnet, daß sie nicht für Laien bestimmt sei, sondern für Gebildete, die musikalische Feinheiten zu genießen befähigt sind, deutet er eine grundsätzliche Scheidung zwischen Ausführenden und Zuhörern an. Diese Musik ist nicht mehr unmittelbarer Ausdruck der Frömmigkeit oder Lebensfreude, will nicht mehr geistig oder körperlich mitvollzogen, sondern angehört werden. Sie eint nicht mehr das gesamte Volk, sondern nur noch eine Gruppe von »literati«, die ästhetische Freude an den »Konkordanzen« und »Konsonanzen« empfinden und vermöge musikalische Kennerschaft die »subtilitates artium« zu würdigen wissen.

Mit dieser Einstellung zu musikalischem Geschehen ist grundsätzlich die Möglichkeit einer immer weiter fortschreitenden Verklanglichung und damit Vergegenständlichung der Musik gegeben; und wie gegenüber dem rhythmischen nach und nach das akustische Musikerfassen in den Vordergrund tritt, so macht sich auch in der Kompositionstechnik ein Streben nach übersichtlicherer Gestaltung geltend. War für die alte Motette die einheitliche Bewegung aller Stimmen bezeichnend, so wird nun durch das Hervortreten der Oberstimme als führender Stimme ihr in sich ruhender Klangcharakter gestört. Die feste rhythmische Ordnung, die mit der Beibehaltung der einmal angeschlagenen Bewegung gegeben war, wird durchbrochen und durch eine raschere, willkürliche Deklamation in der Oberstimme ersetzt, die nur durch ebenso willkürliche musikalische Einschnitte gegliedert wird. Damit werden allmählich die anderen bisher gleichwertigen Stimmen zu Begleitstimmen umgedeutet, die, auch rhythmisch zu der schnell bewegten Oberstimme kontrastierend, zu einem für die spätmittelalterliche Musik charakteristischen, ruhigen Klanggrund werden. Diese Kontrastwirkung wird späterhin noch dadurch verstärkt, daß einerseits jene Unterstimmen isorhythmisch gestaltet, nach einem rationalen Bauplan zubereitet, andererseits auch durch ihre instrumentale Ausführung von den gesungenen Oberstimmen deutlich abgehoben werden. Ihren Höhepunkt erreichen jene, auf den Zuhörer hin angelegten Kunstformen darin, daß schließlich auch die vokalen Oberstimmen durch instrumentale Vor- und Nachspiele eingerahmt werden und daß so an Stelle der alten liturgischen Organa, die den Charakter eines »gewissermaßen zufälligen Ausschnittes aus der grenzenlosen, überall klingenden und daseinsverbundenen Musik« (H. Beseler) trugen, ein in sich ruhendes, abgeschlossenes und eigengesetzliches Kunstwerk tritt.

Trotzdem die Ausführung der Unterstimmen durch Instrumente vorgesehen war, sind irgendwelche bestimmte Angaben hinsichtlich der »Besetzung« der instrumentalen Stimmen nicht auf uns gekommen und dürften auch ebenso wenig gemacht worden sein, wie in noch viel späterer Zeit. Eustache Deschamps

spricht in seiner »Art de dictier« (abgef. 1391) von Gesängen, »lesquelz elle (la musique) fait aucunefoiz en orgues et chalumeaux par soufflement de bouche et touchement de doiz; autrefoiz en harpe, en rebebe, en vielle, en doucaine, en son de tabours, en fleuthes et autres instrumens musicaus . . .« (ed. G. Raynaud, Paris 1901, p. 269). Es wird also grundsätzlich die Verwendbarkeit aller Instrumentengattungen betont, ohne deren Eigenklang zu berücksichtigen. Die dadurch entstehende, und wohl auch für den Menschen jener Zeit wirksam gewordene Buntheit ist zufällig, kaleidoskopisch, wechselt nach Belieben und ist oft durch äußere Anlässe bedingt. Sie dient nicht der klanglichen Differenzierung; diese wird vielmehr durch melodisch-rhythmische Unterscheidung der Stimmen und durch eine besondere Lagerung der Konkordanzen bewirkt und ist infolgedessen, vertikal gerichtet, flächiger Art. Die Klangfarbe ist lediglich ein Akzidens und ohne funktionelle Bedeutung. Sie steht weder im Dienste der Form, noch des Ausdrucks; denn sowohl der Bau der Instrumente, wie der Ausdruck singender Engel auf mittelalterlichen Gemälden, der stets den physischen, nie den psychischen Vorgang spiegelt, lassen erkennen, daß affektbetontes Musizieren nicht im Willen jener Zeit gelegen hat. Das gilt selbst für die Musik zu jenen Dichtungen, die, wie die Balladen Machauts z. B., einen stark subjektiven Einschlag aufweisen. Ihre Melodik erscheint uns zwar im Gegensatz zu der der Motette ausdrucksvoll, aber dieser Ausdruck bedeutet, wie in der Dichtung selbst, kein persönliches Bekenntnis, sondern trägt formelhaften Charakter. Er wird geprägt und getragen von den Anschauungen einer in sich geschlossenen Gesellschaftsschicht und besitzt für diese Allgemeingültigkeit.

Die aus dieser Musik hervorbrechende Klangsinnlichkeit stellt sich uns gleichsam als sinnliches Gegenspiel des widersinnlichen, rationalen Dogmas dar. Es ist kein Zufall, daß die Vergegenständlichung musikalischen Geschehens in der Zeit der Hochscholastik ihren ersten Anfang nimmt und zeitlich mit der Legung des Schlußsteines zu den großartigen Systemen der scholastischen Theologen durch den heiligen Thomas zusammenfällt. Der von uns für das Urchristentum als charakteristisch aufgezeigte dynamische Grundzug erscheint jetzt durch einen mindestens ebenso stark hervortretenden statischen aufgehoben. Das ursprüngliche, persönliche Teilhaben an der göttlichen Gnade, die ursprüngliche, lebendige Beziehung von Mensch zu Gott, ist durch Einschlebung immer weiterer Mittelsglieder gewissermaßen einem unpersönlichen, indirekten Teilhaben gewichen und ist an die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft geknüpft. Alle diese Lebensgemeinschaften, scharf voneinander geschieden und doch sich gegenseitig bedingend, führen ein eigengesetzliches, eigenständiges Dasein in dieser Zeitlichkeit. Eben deshalb sind diese Gebilde nunmehr einer besonderen Ausschmückung und Verherrlichung durch Dichtung, Musik usw. fähig, die aber niemals ihr Zugeordnetsein, ihre Beziehung auf ein Höheres, diese einzelnen Erscheinungen Umfassendes, verleugnen. Und wie diese Lebensformen ihren Sinn nur in dieser Welt als Bindeglied mit Gott und als Stufe zu Gott erfüllen, so auch ihre künstlerischen Gestaltungen.

Im Anhören dieses klangsinnlichen musikalischen Geschehens offenbart sich den Menschen für einen Augenblick die Schönheit und Herrlichkeit der göttlichen Weltordnung. So erschöpft sich nicht im Anhören allein seine Bedeutung, sondern darin, daß es uns zum Schauen übersinnlicher, göttlicher Geheimnisse und höchster Vollendung und Schönheit führt.

Neben dieser, um die Mitte des 13. Jahrhunderts einsetzenden musikalischen Bewegung, die sich im wesentlichen innerhalb des französischen-burgundischen Kulturkreises abspielt, bildet sich allmählich eine völlig anders geartete aus, die, wahrscheinlich in dem Empfinden der nordischen Völker gründend, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit der humanistisch-niederländischen Musikergeneration zum Durchbruch gelangt. Sie verzichtet auf die oben erwähnte melodisch-rhythmische Kontrastwirkung, die der Abhebung der Ober- von den Unterstimmen diene und die Einstellung des Hörers auf die Oberstimme konzentrierte, zugunsten einer homogenen Klangwirkung. Das musikalische Geschehen ist hier ohne feste Gliederung; Kadenz- und Leittonbildungen fehlen; alles, was an einen statischen Bauplan erinnern könnte, ist sorgfältig vermieden. Der hervorstechende Grundzug dieser Musik ist die innere Dynamik, an der alle Stimmen teilhaben, und von der sogar die tiefste Stimme zu einer ungewöhnlichen Bewegtheit getrieben wird. Zwei Generationen später erscheint zwar diese innere Erregtheit gemildert; geblieben ist aber eine leichte Beschwingtheit aller Stimmen und deren Gleichberechtigung in melodischer und rhythmischer Hinsicht, während das Streben nach klanglicher Verschmelzung sogar noch gesteigert erscheint durch den Verzicht auf klangliche Differenzierung mittels Gegenüberstellung von Stimme und Instrument oder Paarung von Instrumenten verschiedenen Klangcharakters. Die klangliche Differenzierung innerhalb des homogenen Gesamtklanges wird vielmehr erreicht durch Chorteilungen nach hohen und tiefen Stimmlagen, sowie deren zeitweilige Verschmelzung. Die äußere Farblichkeit ist hier also keine zufällige mehr, sondern ist bewußt in kompositorisch-struktureller Funktion verwandt und dient der Gliederung und formalen Gestaltung jener unendlichen, breit dahinströmenden Melodik in klare, übersichtliche und schöne Formen.

Der symbolhafte Charakter der Musik bleibt, trotz mancher Umwandlungen, nicht nur erhalten, sondern erfährt eine ungeheuerere Steigerung. Sie ist aufs engste mit der Bedeutung des Tenors für die Gesamtkomposition verbunden. Der Tenor diene bisher, nach einem rhythmisch-schematischen, rationalen Bauplan geformt, als Fundament des Werkes, das sich über ihm erhob. Zwar real vorhanden, wurde die liturgische Weise, die er vortrug, nicht als solche wahrgenommen; sie diene nur als Klanggrund. Jetzt tritt die liturgische Melodie in den Mittelpunkt des Werkes und wird gleichsam zur »bewegenden Kraft« alles musikalischen Geschehens. Von ihr aus erhält die melodische und rhythmische Bewegung der anderen Stimmen ihren Impuls. Diese sind gewissermaßen Abbilder, Spiegelungen eines in ihrer Mitte ruhenden Urbildes; und als künstlerisches, adäquates Mittel zur Darstellung dieser Vervielfachung eines primär Gegebenen dienen die sogenannten »niederländischen Künsteleien«.

die Durchimitation und kanonischen Stimmführungen in ihren verschiedensten Ausprägungen. Diese musikalischen Werke stellen gleichsam die musikalische Lösung des philosophischen Problems der Individuation dar; »in omnibus partibus relucet totum«, so ließe sich am bündigsten das Wesen jener spätmittelalterlichen Choralpolyphonie bestimmen.

Charakteristischweise ist auch diese Kunst ein Reservat der Gebildeten. Ihre Pflegestätten sind die weltlichen und geistlichen Fürstenhöfe und die wenigen, kulturell mit ihnen wetteifernden Patrizierhäuser, nicht dagegen im allgemeinen die Kloster- und Stadtkirchen, wie durch das Repertoire einer bedeutenden sächsischen Stadtkirche zu Beginn des 16. Jahrhunderts — der Marienkirche zu Zwickau — bewiesen wird. Es überliefert außer, in Neumen aufgezeichneten, einstimmigen liturgischen Gesängen, mehrere zwei- und dreistimmige Ordinariumskompositionen, deren Technik dem Organumstil der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entspricht (H. Funck). Die innerhalb einer kurzen Zeitspanne erreichte ausgleichende Verschmelzung von griechisch-humanistischem Wissen und christlich-asketischer Lebenshaltung, deren Gegensätzlichkeit für die Hochscholastik kein schroffes Entweder-Oder, sondern gleichzeitig mögliche Lebensgestaltungen bedeutete, bricht wieder auseinander und wird nun zu einem Gegensatz von Adel und Volk, höherer Weltgeistlichkeit und Mönchtum, humanistisch-wissenschaftlicher Bildung und christlich-werk-tätiger Erziehung. Letztere, getragen vom unteren und mittleren Bürgertum, das den alten Bräuchen in liturgischer Beziehung anhängt, wird verkörpert in den seit dem 13. Jahrhundert entstehenden niederen Stadtschulen, Schreib- und Winkelschulen, die in bewußtem Gegensatz zur lateinischen Rats- und Kathedralschule gegründet worden sind. Sie sind der Ausdruck dieser von untenher aufbrechenden, langsam erstarkenden Bewegung, die auf eine neue religiöse Verinnerlichung zielt und, in engster Beziehung zu den von gleichen Idealen getragenen Gemeinschaften, wie dem »Bunde der Gottesfreunde« und den »Brüdern vom gemeinsamen Leben«, stehend, als »praktische Mystik« sich im schärfsten Gegensatze zum allgemeinen kirchlichen Leben befindet.

Aus dieser, von den unteren Schichten des Volkes getragenen, religiösen Bewegung bricht der Protestantismus in die von wissenschaftlich-humanistischen Idealen getragene Welt ein. Es bedeutet, musikgeschichtlich gesehen, das Eindringen der »musica vulgaris« in die Kunstmusik und damit das Entstehen eines ganz neuen Musikbewußtseins. Läßt sich ein ähnlicher Vorgang auch in jener humanistisch-niederländischen Kunstmusik verfolgen, so hat er hier doch eine andere Bedeutung. Hier wie dort trägt zwar der Tenor an Stelle der alten liturgischen Gesangsweise mitunter die Melodie eines Volksliedes oder einer Chanson vor. Während es sich aber dort um eine rein musikalische Angelegenheit handelt, die, liturgisch durch nichts gerechtfertigt, gleichsam als Durchdringung des Göttlichen mit Weltlichem erscheint, haben wir es beim Protestantismus mit einer Kontrafakturtechnik zu tun, die sich auch im einstimmigen geistlichen Liede nachweisen läßt und liturgisch bedingt ist. Es handelt sich um eine bewußte Eindeutschung der Gregorianik, um ein Be-

mühen um Neugestaltung der liturgischen Weisen; und wie jede aus dem Volke hervorbrechende religiöse Erneuerung auf national-volkstümliche Weisen zur Bereicherung ihres Liederschatzes zurückgreift, so auch der Protestantismus. Es ist gewissermaßen eine Heiligung des Weltlichen durch das Göttliche, wenn jetzt den alten Volksliedern religiöse Texte unterlegt werden; und mit solchen, bereits umgestalteten, Volksliedern haben wir es bei ihrer Verwendung als Tenores der mehrstimmigen Komposition zu tun.

Das neue Musikbewußtsein des Protestantismus kündigt sich aber auch in einem, trotz mancher Beziehungen zum niederländischen Ideal, veränderten Tenor- und damit Klangbewußtsein an. Tritt auch in der niederländischen Choralpolyphonie die liturgische Weise in den Mittelpunkt, so ist, infolge ihrer Vervielfachung in den Außenstimmen, das sinnvolle Erfassen des Gesamtwerkes nicht von dem Verfolgen dieser zentralen Stimme aus notwendig; es kann vielmehr von ihr, wie von jeder anderen Stimme aus erfolgen. In der protestantischen Musik dagegen ist es an den aktiven Mitvollzug der zentralen liturgischen Melodie gebunden. Denn die übrigen Stimmen sind nicht Spiegelbilder jener in sich ruhenden Einheit, sondern freie Umspielungen derselben, die die Gegensätzlichkeit und Eigenart der Mittelstimme klar hervortreten lassen.

Auch hierin prägt sich der Unterschied zum katholischen Gottesdienste — der Teilnahme am Mysterium — deutlich aus. Der evangelisch-lutherische Gottesdienst ist Wortgottesdienst; die Verkündigung des Wortes Gottes steht im Mittelpunkt, und die Aufgabe des Priesters wie des Musikers, der ihm damit in einem ganz neuen Sinne zugeordnet wird, ist das Wort Gottes zu dolmetschen. Ist aber das Wort und dessen Mitvollzug das Wesentliche, so muß die zwischen allen Stimmen fein ausgewogene, klassisch anmutende Klangwirkung, wie sie die niederländische Choralpolyphonie auszeichnet, an Bedeutung verlieren. Nicht der Gesang, sondern das, was und mit welcher Überzeugung gesungen wird, ist die Hauptsache. An Stelle des Anhörens und ästhetischen Genießens tritt wieder die gemeinsame Mitbewegung. Aus diesem Grunde wird auch in der nachlutherischen Generation die alte Cantus firmus-Technik aufgegeben, die liturgische Melodie in die Oberstimme verlegt und von einem schlichten, volkstümlichen Satz gestützt. Jeder soll und muß mitsingen und nicht nur innerlich den Gang des, von den übrigen Stimmen umspielten, Chorales verfolgen können.

Die protestantische Kirchenmusik bleibt zwar innerhalb des europäischen Kunstschaffens zunächst eine Sonderangelegenheit der deutschen, insbesondere der mitteldeutschen-sächsischen Gebiete — ihre Auswirkung auf das ganze Bereich musikalischen Schaffens fällt im wesentlichen in eine spätere Zeit und ist an die Entwicklung der Instrumentalmusik, deren Einbeziehung in den Gottesdienst durch das Eindringen der »musica vulgaris« in denselben grundsätzlich gegeben war, geknüpft — aber die Tendenzen der Gegenreformation gehen in der gleichen Richtung: auf ein neues Verhältnis von Wort und Ton. Und doch — welch ungeheurer Unterschied zwischen beiden Bewegungen!

Bei einem Vergleich eines Werkes von Joh. Walter und Palestrina z. B. fällt nichts so stark auf als die klangliche Diskrepanz zwischen beiden. Palestrinas Werke, vor allem die späteren, geben sich immer klangschön, sind noch klangbetonter als die Josquins; die rhythmische Bewegtheit erscheint beruhigt, fast in sich ruhend, um dadurch ein Höchstmaß an klanglicher Verschmelzung zu gewährleisten. Bei Joh. Walter und seinen protestantischen Zeitgenossen dagegen dominiert die rhythmische Bewegung, ein lebhaftes Vorwärtsdrängen. Nicht die klangliche Verschmelzung aller Stimmen wird hier erstrebt, sondern im Gegenteil, eine möglichst deutliche Abhebung der Begleitstimmen von der liturgischen Melodie, aber in dem Sinne, daß sie auf diese, als auf ihren Mittelpunkt, hinweisen. Hierin drückt sich aus, daß die Voraussetzungen für beide Arten von Musik ganz verschiedene sind. Der Protestantismus hatte die Gemeinde aktiviert und die liturgische Musik gleichzeitig durch Aufnahme von Bestandteilen der Volksmusik, von »umgangsmäßigen« Elementen, innerlich erneuert. Die Gegenreformation erneuert nicht in diesem Sinne; sie biegt zurück, beschneidet gleichsam. Sie aktiviert den Andächtigen nicht, sondern will ihm das akustische Musikerfassen erleichtern. Das rhythmisch-musikalische Element wird zurückgedrängt, um den Text dem Hörer verständlicher zu machen (Missa papae Marcelli). In beiden Fällen wird zwar das Wort stärker betont; aber im Protestantismus durch Mitbeten, durch singendes Mitvollziehen, hier durch Verdeutlichung des Vortrags. So liegen in der Gegenreformation im Grunde Wort und Ton miteinander in Streit. Das Wort erlangt das Übergewicht und ganz konsequent erscheint uns deshalb auf humanistisch-gegenreformatorischem Boden der Ursprung der Oper, des Oratoriums, der Kantate, des Madrigals — kurz aller der Formen zu liegen, in denen das musikalische Element vom Wort her seine Anregung empfängt. (Fortsetzung folgt.)

Le style dans la musique théâtrale espagnole

Par José Subirá (Madrid)

Le théâtre espagnol, depuis des temps très reculés, se présente associé à la musique. Cela est observé pas seulement dans ses manifestations profanes, qui semblent dater d'une façon organique de la fin du XV^e siècle, mais aussi dans d'autres plus anciennes, avec un fond et une forme profondément mystiques, qui sont l'équivalent des mystères. Voilà, donc, les raisons par lesquelles il nous serait absolument impossible de parler d'un style uniforme, mais plutôt d'une évolution stylistique sans cesse renouvelée et subordonnée par égal aux successives influences chronologiques et aux diverses impressions de l'art étranger, lequel est venu à plusieurs reprises se mêler, s'ajouter ou se confondre avec l'art indigène. Un tel phénomène est sans doute commun à plusieurs pays, et cependant il se témoigne chez nous avec plus d'intensité qu'ailleurs, par la situation géographique de notre péninsule, ouverte à tous les courants, soumise dès l'antiquité jusqu'au commencement de l'âge moderne aux races

les plus différentes de l'Europe et d'autres continents, en contact avec des civilisations très opposées. Tous ces facteurs historiques, ajoutés aux variétés géographiques de notre propre sol, ont contribué sans doute à former une personnalité musicale espagnole qui a des traits caractéristiques. Cette personnalité a son expression aussi bien dans la musique vocale avec ou sans accompagnement, que dans la musique instrumentale, dont l'exemple le plus typique au XVI^e siècle est celui de notre littérature pour la «vihuela», laquelle est en quelque sorte le pendant de la littérature pour le luth alors si répandue partout. Et cette personnalité se plie toujours aux modalités de l'époque, aux besoins du moment et aux influences des musiciens les plus doués.

Si la peinture et la sculpture espagnoles nous permettent de suivre aisément les degrés de cette évolution pluriséculaire, en ce qui concerne la musique théâtrale cela devient extrêmement difficile à cause de la perte des manuscrits qui recueillaient cette expression artistique, et, sauf quelques exceptions, nous en avons connaissance par les références contenues dans les pièces théâtrales auxquelles elle était associée. D'un autre côté il ne faut pas oublier que cette participation musicale était une chose secondaire en général et les morceaux respectifs, comm' il arrive avec beaucoup de la production opéristique italienne, changeaient ou étaient abandonnés après la saison théâtrale, tandis que le texte littéraire restait égal ou avec des petites variations.

Depuis le XIV^e siècle on joue à Elche (Alicante) un «mystère» en deux actes sur le trépas de la Sainte Vierge, mais la musique primitive a été substitué presque absolument par une autre, érudite, au XVI^e siècle. Pedrell a dédié à ce sujet une brochure («La Festa d'Elche ou le Drame liturgique espagnol», Paris, 1906), et en a publié un nombre assez considérable de morceaux.

Le musicien-poète Juan del Encina a été un des premiers cultivateurs du théâtre profane espagnol. Il y introduisait de la musique, surtout sous la forme de «villancicos» à plusieurs parties vocales; ces morceaux avaient «cabeza» ou «estribillo» (tête ou refrain) et «pies» («pieds») qui glossaient la sentence du refrain. On trouve plusieurs de ces échantillons dans le «Chansonnier du Palais» publié par F. A. Barbieri («Cancionero musical de los siglos XV y XVI», Madrid, 1890).

Depuis les «églogues» d'Encina, écrites dans les derniers ans du XV^e siècle et au commencement du XVI^e, la musique théâtrale espagnole recherche toujours l'expression et se préoccupe très peu des formulismes compliqués auxquels s'adonnaient les compositeurs de l'Europe. Dans le «Cancionero» de Barbieri on trouve presque 500 «tonos» (morceaux), et l'on y peut suivre les traces des chansons populaires ou théâtrales. D'après le même Barbieri, dans ce Chansonnier on trouve trois sortes de styles: celui qui se base sur le genre de la fugue, celui qui poursuit une harmonie très simple dans l'assemblément des diverses parties, et un troisième, qui pourrait être considéré comme expressif, étant donnée l'intime union de la prosodie espagnole avec le goût péculier de nos mélodies populaires sous le double rapport de chansons et de danses. Tandis que les deux premiers styles peuvent montrer une influence directe ou indirecte

de l'art flamand, répandu alors à travers toute l'Europe, le dernier doit être regardé comme la manifestation évidente de notre muse nationale, quoique les respectifs morceaux ne soient pas monodiques, mais harmonisés à plusieurs voix : trois ou quatre le plus souvent.

Voici donc le style des «villancicos». Le «villancico» accueille toutes les manifestations littéraires, de la plus élevée à la plus basse. Il a sa place dans le théâtre, comme nous avons vu dans le cas d'Encina qui était un poète-musicien courtisan, mais il se trouve aussi dans bien d'autres compositions profanes, comme il est prouvé, par des exemples abondants, dans le Chansonnier publié par Barbieri et dans le Chansonnier d'Upsala, imprimé à Venice en 1556. Si cette modalité musicale trouve une expression très simple dans les pièces d'Encina, après elle augmente son intérêt contrepointistique dans les compositions d'un artiste de la moitié du XVI^e siècle : l'estrémien Juan Vázquez, auteur de trois recueils publiés en 1551, 1559 et 1560. Et ce même intérêt se retrouve dans les «madrigals» des catalans Juan Brudieu et Pedro Alberto Vila, imprimés vers les mêmes ans, dans lesquels l'influence de la musique érudite italienne est plus décisive que dans celui-là.

Vers la moitié du même siècle XVI, la «vihuela» espagnole donne la naissance à une littérature spéciale, dont nous possédons des livres écrits en tablature et signés par huit auteurs ; Milán, Narvaez, Mudarra, Enriquez de Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Venegas de Henestrosa et Daza. Ces livres ont été imprimés entre les ans 1535 et 1576, et l'impression avait été faite dans plusieurs villes : Valencia, Sevilla, Alcalá, Salamanca et Valladolid. On y trouve non seulement des «villancicos», mais aussi la plus grande variété de compositions tant populaires qu'érudites, autant pour la voix avec accompagnement que purement instrumentales, autant profanes que religieuses, autant espagnoles qu'étrangères. Nous y signalerons l'intérêt national sous le double aspect de la forme («diferencias» ou variations) et de l'abondance de documents qui avaient une source folklorique. Dans quelle mesure se trouve représentée la musique théâtrale espagnole de cette époque dans ces riches collections ? Malheureusement nous ne sommes pas assez renseignés sur ce sujet, parce que d'abord il faudrait traduire en notation musicale moderne le chiffre encore très élevé des morceaux qui restent encore dans leur graphie originale, et après il faudrait contrôler le texte de celles qui ont une mélodie chantée, pour fixer les cas dans lesquels ces textes appartiennent à notre théâtre classique.

L'Espagne du XVI^e siècle n'était pas seulement représentée par ses diplomates à l'étranger ; elle l'était aussi par un nombre considérable de musiciens très remarquables. A Rome se trouvent Escobedo, Morales et Victoria ; à Milan, Diego de Mesa ; à Venice, Francisco Guerrero ; à Naples, Diego Ortiz (un des premiers à pratiquer et enseigner l'art musical de la «variation») ; à Prague, Mateo Flecha. Lorsque ces musiciens retournaient dans leur pays natal, ils menaient avec eux l'esprit ou la lettre de ce qu'ils avaient appris ou imaginé sous l'influence directe d'un art bien différent de l'art espagnol. Grâce à ce changement de vues et aux influences qu'ils semaient à leur tour, à côté des «villan-

cicos» fleurissent chez nous des «chansons», «sonnets» et «madrigals», comme ceux que nous venons de nommer, composés par Vazquez, Brudieu et Vila. Dans la deuxième moitié de ce même siècle on publie aussi en Italie plusieurs volumes de musiciens dont la réputation n'éclatait pas dans leur pays natal, mais dans celui d'adoption, comme, par exemple, le «gentil'huomo spagnuolo» Sebastian Raval, le chanteur à l'église de San Marc à Venise Pedro Valenzuela et Don José de Puente.

Une place à part mérite Mateo Flecha le Vieux, avec son ouvrage «Las Ensaladas de Flecha», «recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino...», édité à Prague l'an 1581. F. Pedrell s'est occupé de ce livre singulier dans le «Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona» (Vol. II). Il s'agissait de pièces qui, d'après l'avis de notre savant musicologue, étaient destinées à la représentation, et qui montrent sous l'aspect morphologique beaucoup d'analogies avec la «commedia musicale» italienne de Vecchi. Les textes littéraires de ces «ensaladas» mêlent des vers en plusieurs langues, et les textes musicaux ont une remarquable valeur historique, folklorique et ethnographique, parce qu'on y introduisait des chants populaires espagnols les plus répandus au XVI^e siècle. Ces «ensaladas» cultivaient le style madrigalesque à quatre, cinq ou six voix.

* * *

Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e abondent en Espagne les comédiographes. C'est alors, que fleurissent, en effet, Lope de Vega, Cervantes, Guillén de Castro, Calderón, Rojas, Moreto, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Solís, pour citer seulement quelques uns des plus renommés. Et dans cette période, fidèle à l'ancienne tradition nationale, on ajoute presque toujours le texte musical au littéraire pour rehausser l'intérêt ou pour faire plus agréable la pièce théâtrale dans les représentations. On y voit des morceaux lyriques pour une ou plusieurs voix, ou même très souvent pour le chœur, qui chantait le «cuatro» (nom donné aux compositions écrites à quatre parts réelles d'écriture), et des morceaux purement instrumentales, qui si parfois accentuaient le côté psychologique, le plus souvent se bornaient à ajouter une récréation. La musique accompagnait alors les divers genres théâtraux de notre littérature : mais spécialement le «saynette», la «farsa» ou «auto sacramental», la «zarzuela», et encore d'une façon exceptionnelle l'«opéra». On peut suivre les traces de cet essor musical dans les paroles des chansons ou bien dans les indications complémentaires en rapport avec les scènes de batailles, défilés, etc. des respectifs textes littéraires. En somme, si avec Flecha nous possédons une manifestation pantomimique, qui sous un cadre scénique trop sommaire montre quelques lointanes ressemblances avec les compositions des précurseurs de l'art dramatique italien, c'est-à-dire avec ceux qui ont préparé le chemin à Caccini et Peri, après, avec les nouveaux courants florentins de la monodie accompagnée, si riches en amples perspectives d'un nouveau style plein d'avenir, le théâtre espagnol compte avec des musiciens dont les noms nous sont connus et mentionnés avec les éloges des plus grands de leurs con-

temporaires ou desquels ont garde un souvenir traditionnel, mais dont les œuvres sont perdues dans la plupart des cas. Malgré tout nous pouvons très aisément nous faire une idée des caractères que ces compositions pourraient avoir.

Pour y arriver nous présenterons un tableau général de la musique espagnole — dans la mesure qu'il nous est connu — à cette période. Dans le genre religieux la tendance traditionnelle reste assez ferme avec cet emploi incessant des mélodies liturgiques du plain-chant qui a distingué toujours l'école espagnole, comm' il est prouvé par les morceaux de Sebastián Vivanco, Juan Barahona de Esquivel, Sebastián Aguilera de Heredia et Juan Bautista Comes, quoique, surtout avec ce dernier, la musique augmente considérablement le numéro de parts réelles. La musique profane dans le genre de «madrigals» est soumise à l'influence italienne. Mais le courant indigéniste s'affirme, malgré tout, dans la musique théâtrale, laquelle s'inspire directement dans les sources du folklore musical. On trouve ce style dans beaucoup des morceaux inclus dans le «Cancionero poético y musical del siglo XVII» («Chansonnier poétique et musical du XVII^e siècle») recueilli par Claudio de la Sablonara, qui était alors copiste de musique de la Chapelle Royale de Madrid, et transcrit et publié par Jesús Aroca (Madrid, 1918) suivant une copie faite aux soins de Barbieri, d'après le manuscrit original, lequel se trouve à la Bibliothèque Nationale de Munich. Et même on peut voir dans ce Chansonnier un «romance» à quatre voix de Juan Blas de Castro («Estaba la aldeana»), lequel avait été inséré par Luis Velez de Guevara dans sa comédie «La luna de la Sierra». Sans doute il y a là aussi plusieurs morceaux qui, comme celui-ci, proviennent de la musique théâtrale de cette époque.

Juan Blas de Castro avait été collaborateur musical de Lope de Vega, le fécond comédiographe qui a écrit un «Eloge» à la mort de ce musicien aragonais, y avait été loué par Tirso de Molina, lequel a proclamé que Castro, comme compositeur de «tonos» (chansons) «était le seul dans cette matière». Il devenait aveugle et mouru à un âge très avancé. De cette époque sont aussi Juan López et Alvaro de los Ríos, représentés, ainsi que le précédant, avec plusieurs morceaux significatifs dans le «Chansonnier» de Sablonara.

M. Emilio Cotarelo y Mori — le savant érudit dont les travaux sur l'histoire de notre théâtre sont pleins de notices se rapportant à l'aspect musical — a donné une liste des musiciens attachés aux troupes madrilènes, à partir de 1615. Ces humbles artistes devaient jouer la harpe ou la guitarre et enseigner le chant aux actrices; en outre ils étaient obligés de composer la musique exigée par les comédies et «sainetes» joués sur la scène. Les principaux de ces compositeurs jusqu'à la fin du XVII^e siècle — le siècle qui avait vu la naissance de l'opéra dans plusieurs pays, et chez nous la naissance de la «zarzuela», le genre typiquement espagnol quoique soumis aux diverses influences qu'y s'introduisaient peu à peu — occupent une liste assez longue, que nous ne nous dispenseront pas d'offrir raccourcie aux lecteurs, comme démonstration de la vitalité que la participation musicale avait déjà dans notre théâtre. Voici, en effet, leurs noms, avec l'expression de l'an dès lequel on les trouve déjà affectés à une troupe:

Gabriel Duarte (1615), Juan de Arce (1619), Juan Pérez de Tapia (1623), Onofre Pascual (1624), Pantaleón Borja et Juan Matías (1632), Miguel de Nájera (1636), Francisco de San Miguel et Juan de León (1643), Gregorio de la Rosa et Juan Malaguilla (1657), Gaspar Real (1658), Marcos Garcés, «El Capiscol» (1659), Felix Pascual et Blas de Navarrete (1660), Juan Soler (1672), Juan Antonio Navarrete (1673), Pedro Ros (1676), Juan de Sequeira et José Benet (1677), Juan Antonio Carvajal (1681), Juan Bautista Chavarri (1682), Juan Antonio Guerrero (1689), Manuel de Villafior et Alfonso de Flores (1690), Manuel Ferreira et Baltasar Caballero (1691). Ils n'étaient pas les seuls fournisseurs de musique pour les scènes madrilènes. Avec cette énumération on peut souligner, à défaut de leurs œuvres, la grande variété de leurs personnalités et de leurs styles, malgré la source en quelque sorte commune de leur inspiration. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle nous retrouverons à leur tour un nombre aussi considérable de compositeurs dans le genre de la «tonadilla escénica», dont on peut maintenant suivre l'évolution et leurs diversités grâce à la publication dont je parlerai tout à l'heure.

Les musiciens accueillis par Sablonara dans son «Chansonnier» appartiennent à l'époque de Lope de Vega et de Calderón. A côté de Juan Blas de Castro et d'Alvaro de los Rios, nous y voyons les noms de Gabriel Díaz Bessón, Pujol (qui pourrait être Juan Pablo Pujol, d'après Mitjana), Miguel Arizo, etc. Les traits caractéristiques de cette compilation sont une certaine simplicité dans l'emploi du contrepoint et un expressivisme qui établit les rapports les plus solides entre les paroles et la musique. Au lieu des «villancicos» du «Chansonnier du Palais», on trouve maintenant des «romances». «Villancicos» et «romances» admettent «estribillo» (refrain) et «strophe»; mais leur distribution serait différente sous un cadre morphologique représenté par les lettres A B A; parce que dans les «villancicos» A représente l'«estribillo», tandis que dans les «romances» cette lettre représente la strophe. Il y aurait, en conséquence, une inversion des rôles respectifs, si dans beaucoup de «romances» on n'adoptait pas la formule A B A B A B, au lieu de celle plus ronde de A B A.

A côté des musiciens qui écrivaient pour les théâtres populaires il y en avait aussi quelques uns qui appartenaient à la Chapelle Royale et qui destinaient leurs œuvres pour les plusieurs théâtres de la cour. Le plus saillant de ces musiciens vers la moitié du XVII^e siècle était le Maître Juan Hidalgo, dont les contemporains parlaient avec la plus grande admiration. Dans ces représentations palatines faites avec la plus grande splendeur dans quelques solennités, la participation musicale atteignait parfois des proportions extraordinaires. Même on y donnait des opéras avec paroles de Calderón. Le problème de l'antiquité de l'opéra espagnole avait été l'objet d'hypothèses les plus opposées. D'après l'avis de Pedrell, aucun opéra n'avait été composé chez nous avant le XVIII^e siècle. Mais j'ai eu la chance de trouver le manuscrit d'un opéra d'Hidalgo, «Celos aun del aire matan». Il se trouve dans les archives de la maison ducal d'Albe, quoique limité au premier acte, et j'en me suis occupé dans un chapitre de mon livre «La Música en la Casa de alba» (Madrid 1927), dont on avait fait

un tirage spécial sous le titre «Una ópera española del siglo XVII». J'espère publier bientôt ce document vraiment remarquable sous le double aspect artistique et historique. J'anticiperai ici que dans cette composition, datant de l'an 1662 et représentée au palais royal, on voit très clairement les influences du style italien, importées sans doute par le cardinal Jules Rospiglioso, qui peu de temps avant avait été nonce de Sa Sainteté à Madrid et après devenait pontife sous le nom de Clement IX., et qui, dans son amour pour la musique, avait composé plusieurs libretti, dont quelqu'un était inspiré dans une comédie espagnole. L'opéra d'Hidalgo contient quelques formes italiennes, surtout dans les récitatifs, mais à côté de cela on perçoit la tradition expressive de notre théâtre espagnol et même un reflet de l'élément folklorique dans unes «seguidillas», avec des formules cadenciales qu'on retrouvera plus tard dans la musique scénique érudite de Literes et de Durón.

À côté de ces fêtes somptueuses, les rois organisaient des représentations plus modestes dans des palais situés à la campagne, près de Madrid, comme celui de la «Zarzuela», qui a donné naissance à un genre connu sous cette dénomination, et qui pendant un siècle (depuis ses premières œuvres vers la moitié du XVII^e siècle) se caractérise par la division en deux actes, au lieu de trois, avec l'interpolation de morceaux chantés dans le texte declamé, et par l'élévation des sujets : dieux, héros, rois ; mais qu'un siècle après, grâce à Don Ramón de la Cruz et ses collaborateurs musicaux, prendra un cachet populaire, avec l'introduction de personnages de la vie ordinaire (gens du bas peuple, campagnards, etc.).

Depuis beaucoup avant et jusqu' à la moitié du XVIII^e siècle on représente dans les places et rues les «autos sacramentales» (pièces théâtrales, de caractère allégorique, dans lesquelles on fêtait le mystère de l'eucharistie et on louait la vertu). Elles étaient aussi exornées avec des morceaux musicaux dont la composition était faite par des musiciens des troupes madrilènes et parfois par des religieux. Le caractère de cette musique répondait à la tradition nationale, sans doute ; mais nous ne possédons pas malheureusement les documents respectifs qui pourraient donner une sûreté absolue à ce sujet.

Vers la fin du XVII^e et le commencement du XVIII^e siècle on écrit pour les fêtes royales quelques zarzuelas, signées par les musiciens de la chapelle royale Literes et Durón. Et les compositeurs nationaux écrivent des «tonos» — à remarquer ceux de Marín et de Navas — qui donnent l'idée de ce qui pourrait être la musique dans les théâtres populaires de Madrid. On voit des échantillons de ces manifestations artistiques dans le «Teatro lírico español anterior al siglo XIX» par Felipe Pedrell (4 vol., La Coruña, 1896—1898).

* * *

Dans la première moitié du XVIII^e siècle la liste des compositeurs affectés aux troupes théâtrales madrilènes se poursuit avec une variété toujours changeante. Les plus remarquables sont José Peiró (1701) — auteur de la musique de «El jardín de Falerina», avec paroles de Calderón et présenté par Pedrell comme s'il était contemporain de cet auteur dramatique — ; Juan Antonio

Enriquez et Manuel Jacinto de Flores (1702), José de Salas (1707), Salvador de Navas et Juan de Chaves (1710), José de Nebra et Bernardo Lozano (1724), José Herrando et Antonio Guerrero (1730). Il ne faut pas oublier que vers cette époque la musique jouissait d'une grande faveur à la cour. Le roi Ferdinand protégea *Farinelli* et faisait représenter des opéras italiens, tandis que sa femme Bárbara de Braganza protégeait Domenico Scarlatti. Jommelli et bien d'autres illustres musiciens italiens composaient alors des pièces théâtrales pour la scène royale espagnole. C'est au commencement de ce même siècle quand l'opéra italien avait fait son invasion à Madrid, protégé par la cour, mais dédaigné par le peuple. On avait donné des représentations sporadiques, et les compositeurs nationaux se réfugiaient par instinct dans la musique indigène quand ils ornaient les pièces théâtrales (comédies, saynettes, etc.), ainsi que les morceaux détachés qui étaient joués avant le lever du rideau et dans les intermèdes.

La musique de ces intermèdes devient de plus en plus ample et, vers 1750 elle prépare l'indépendance de la «tonadilla» scénique, genre dont l'équivalent pourrait être l'«intermezzo» italien, mais qui donnait la prépondérance pour ne pas dire l'exclusivité à la musique nationale, surtout sous la forme d'airs de danse introduits dans ces petites pièces (spécialement «seguidillas» et «coplas» ou chansons à un ou plusieurs personnages). L'inspiration personnelle des compositeurs s'y mêlait à la source populaire du meilleur goût. La tonadilla fleurit jusqu'au commencement du XIX^e siècle. A son essor contribuèrent Misón (auteur de musique de théâtre plus élevée et de musique de chambre remarquable), Pedro Aranaz (artiste qui bientôt allait illustrer la musique religieuse, dans laquelle il occupait le premier rang pendant beaucoup d'années), Antonio Palomino (enfant prodige qui ne tarda pas de quitter l'Espagne pour devenir un des compositeurs et violonistes les plus réputés à la cour de Lisbonne), Valledor, Rosales, Esteve et Laserna (tous eux attachés aux troupes madrilènes, les deux premiers avec des places secondaires et les deux autres comme maîtres compositeurs), Marcolini, Castell, Galván, Ferandiere, Bustos, Moral (successeur d'Esteve) et Manuel García (le célèbre chanteur et compositeur de réputation mondiale). Les compositeurs affectés aux troupes madrilènes devaient aussi composer la musique pour les comédies, saynettes, mélodrames et pantomimes musicales représentés dans leurs théâtres respectifs. Vers la fin du XVIII^e siècle l'opéra italien s'enracine à Madrid et cela produit bientôt les effets les plus nuisibles, parceque notre musique théâtrale se dénationalise pour imiter les œuvres étrangères. Dans les ans de transition de notre indigénisme à notre italianisme musical nous avons, par exemple, «seguidillas aminuetadas» et «seguidillas à la Piccini». Et dans les premiers ans du XIX^e la tonadilla n'existe plus comme manifestation de notre musique nationale. Sa décomposition devenait plus évidente à mesure que plus s'efforçaient nos compositeurs à imiter le modèle opératique italien. Tout cela est prouvé avec les exemples musicaux qui remplissent plus de 300 pages dans le troisième volume de mon ouvrage «La tonadilla escénica» (vol. I, «Histoire», 1928; vol. II, «Morphologie

littéraire et musicale», 1929; vol. III, «Textes musicaux et littéraires», 1930), publié sous les auspices de l'Académie espagnole, ainsi que dans un nouveau volume qui se trouve maintenant sous presse, aux dépens de la même corporation académique, avec le titre «Tonadillas teatrales inéditas. — Libretos y partituras».

Les auteurs de «zarzuelas» dans la période de la tonadilla étaient Rodríguez de Hita, Pla, García Pacheco et les principaux compositeurs de tonadillas. Si parfois la zarzuela s'adonnait aux influences de la musique italienne, avec les «fioriture», elle maintenait un cachet national très prononcé et elle s'approchait de la musique tonadillesque par l'esprit, avec un fond éminemment traditionnel. Quelques manifestations secondaires, comme celle des «mélologues», initiée par le poète-musicien Iriarte avec son «monologue» «Guzmán el Bueno», inspiré directement du «Pygmalion» de Rousseau, ont contribué alors à la variété scénique sans laisser des traces visibles. Il me reste d'ajouter que depuis la moitié du XVIII^e siècle les archives de la Ville de Madrid ont conservé cette musique théâtrale, représentée par des milliers de pièces, dont seulement la tonadilla a été jusqu'ici examinée d'une façon minutieuse et qui réservent des surprises à ceux qui voudraient les connaître au fond. De l'importance de ces fonds j'ai parlé, d'après l'examen de la totalité de ces collections manuscrites, dans plusieurs articles publiés à la «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid».

Comme nous venons d'établir d'une façon très sommaire, la musique théâtrale espagnole a enregistré toujours le même phénomène d'une lutte sans cesse renouvelée entre la tradition nationale et les influences étrangères, c'est-à-dire entre l'expression autochtone qui veut triompher par son esprit péculier, et les formulismes importés d'autres pays qui s'imposent parfois. Et tandis que les formulismes adoptés par la mode passent et meurent les uns après les autres, cette expression espagnole reste avec une vitalité qui résiste toutes les rénovations extérieures. Voici une leçon du passé qui peut-être ne devrait pas être oubliée dans l'avenir. En tout cas, elle révèle que le triomphe ne pourra pas venir avec une abolition totale de ce qui est enraciné dans l'expression musicale artistique de notre pays, mais en tout cas, moyennant l'alliance des sources espagnoles avec quelques raffinements de l'art universel à travers ses changeantes évolutions.

UDICIA DE NOVIS LIBRIS

ARNOLD SCHERING. — GESCHICHTE DER MUSIK IN BEISPIELEN. 350 TONSÄTZE AUS NEUN JAHRHUNDERTEN. VIII, 35 und 481 S. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.

Der starke Band, den der Berliner Ordinarius hier vorlegt, bildet eine sorgsame und umfassende Sammlung musikgeschichtlichen Materials aus allen Zeiten, Nationen und Stilen, wie man sie sich instruktiver und anregender nicht wünschen kann. Um es gleich vorwegzunehmen: mit Hugo Riemanns gleichbenanntem Werk hat sie nur die Idee gemeinsam, sonst nichts. In Auswahl und Zusammenstellung, Umfang und Darbietungsweise ist sie absolut selbständig. Wenn Zahlen beweisen: unter den 350 (in 313 Nummern zusammengefaßten) Stücken hat Scherings

Sammlung ganze vier mit Riemann gemeinsam. Fundamental unterscheidet sie sich von der älteren in zwei Dingen: in der Auswahl und in der Darstellungsweise.

Wer Riemanns Schriften mit ihrer fruchtbaren, aber immer fragmentarisch wirkenden Einseitigkeit kennt und weiß, welche Gebiete ihn besonders interessierten, kann in seiner »Musikgeschichte in Beispielen« (zu der übrigens schon 1912 Arnold Schering den erläuternden Text geschrieben hatte) verfolgen, wie trotz aller Bemühungen um relative Vollständigkeit gewisse Stoffe besonders liebevoll, andere einigermaßen stiefmütterlich behandelt sind. In Scherings Werk dagegen herrscht eine unverkennbare Universalität. Eine erstaunliche Souveränität in der Beherrschung des geschichtlichen Stoffes führt bei der Auswahl zu einer fast lückenlosen Vollständigkeit, so daß man kaum irgendeine Gattung, einen Stil, einen Meister von einiger Bedeutung nennen kann, die nicht hinreichend vertreten wären. Vom Seikiloslied bis zum späten Gluck, zu Haydn und zum jungen Mozart illustrieren Tonsätze jeder Gattung und Besetzung den Verlauf der Geschichte.

Die Aufgabe war alles andere als einfach. Vor den Fragen der Wiedergabe, der Editionstechnik, Einrichtung, Generalbaßbearbeitung usw. stand die der Auswahl. Hier mag manches Mal der Historiker mit dem Künstler in Widerspruch geraten sein. Die Sammlung ist ja nicht ausschließlich, nicht einmal in erster Linie für die Hand des Wissenschaftlers, sondern mehr für den gebildeten Liebhaber bestimmt, der sich anschaulich über ältere Musik unterrichten möchte, dem aber das Studium monumental-philologischer Quellen nicht zugemutet werden kann. Daneben aber wendet sie sich an den Studierenden, den Musiklehrer, und darüber hinaus will sie auch dem Musikhistoriker etwas bieten. Dabei mußte Maß gehalten und Beschränkung geübt werden, so daß es »unmöglich war, auch nur eine einzige Formgattung fortlaufend geschichtlich zu charakterisieren« oder »sämtliche führende Meister ausreichend mit Proben ihrer Kunst zu bedenken«. Den Maßstab der Wahl endlich mußte der Gedanke bilden, daß nur Werke aufgenommen werden durften, »bei denen künstlerischer und geschichtlicher Wert sich die Waage hielten«. Den Weg zwischen diesen Klippen hat Schering in hervorragender Weise gefunden. Mit Befriedigung sieht man, daß nicht das »Berühmtheitsprinzip« allein den Ausschlag gegeben hat, und daß man also bei Isaac nicht das Innsbruck-Lied findet (das ja historisch gesehen eine Ausnahmerscheinung, also uncharakteristisch für seinen Stil ist), bei Peurl nicht die sonst anscheinend unvermeidliche F-dur-Suite (Nr. 25—28), bei Palestrina nicht die Marcellusmesse. Weniger bekannte und dennoch gleich charakteristische Stücke sind überall in den Vordergrund gestellt worden; andererseits sind mit Recht besonders bezeichnende, wenn auch sonst bekannte Dinge, wie etwa G. Gabrielis Sonata pian e forte nicht übergangen worden. Das Gleichgewicht zwischen künstlerischer und historischer Perspektive ist tatsächlich in erstaunlichem Maße innegehalten.

Gleich problematisch mußte angesichts des Verwendungszweckes die Frage der notations-technischen Wiedergabe sein. Kam es doch in erster Linie darauf an, eine jedem Benutzer unmittelbar verständliche und für den ganzen Zeitumfang möglichst gleichmäßig anwendbare Darstellungsform zu finden. So wurden die Notenwerte der älteren Musik durchweg verkürzt, wechselnde Taktierungen in viele Stücke eingeführt, die Generalbässe fast durchweg ausgesetzt, sogar einzelne Stücke zum Zweck der praktischen Ausführung transponiert. Überall das gibt der umfangreiche Textteil (»Quellenverzeichnis und Revisionsbemerkungen«) erschöpfende Auskunft. Die Klavierauszugsform von Riemanns »Musikgeschichte in Beispielen« ist aufgegeben zugunsten annähernd partiturmäßiger Darstellung unter möglicher Zusammenziehung von Systemen, so daß fast stets ein klares Bild erzielt wird; in vereinzelten Stücken (z. B. Nr. 52, 71, 110) hätte man vielleicht noch ein System zugeben und dadurch die Stimmkreuzungen bzw. die Tenorführung klarer stellen können. Sogar die unerhörte Mühe einer Übersetzung sämtlicher fremdsprachiger Texte, teils als Singunterlage, teils nur im Revisionsbericht hat sich Verf. gemacht — nur, wer es praktisch versucht hat, weiß, was das heißt! Bei jedem Stück finden sich überdies genaue Angaben über Lebensdaten und Entstehungszeit, und der Revisionsbericht verweist vielfach auf die Bilderwerke von Kinsky, Sauerlandt und K. Meyer, so daß auch in der Richtung auf die Aufführungspraxis alles geschehen ist, um das Material so anschaulich wie möglich zu verwerten.

Für den Historiker von besonderem Interesse sind einmal die Deutungen mancher Stücke im Sinne weitgehender, in den meisten Fällen wohl restlos einleuchtender Anwendung der Instrumentalhypothese (z. B. Nr. 55, 87, 104; auch 106, 125, 152 und 165; vgl. dagegen 145 und 167), in ganz besonderem Maße aber die große Zahl der in Neudrucken noch nicht zugänglichen, also als historisches Arbeitsmaterial höchst wichtigen Beiträge. Bei der Unübersichtlichkeit des Neuauflagenmaterials läßt sich eine genaue Ziffer schwer angeben, doch zähle ich unter den 313 über 100 Nummern, die wohl von Schering erstmalig vorgelegt werden. Hier eine kleine Auswahl für historische Feinschmecker: 3st. Conductus »Quis tibi, Christe« aus Helmstedt 1099; Matheus de Perusio, 3st. Chanson balladée »Pour bel acueil«; Ant. Romanus, Mot. zur Thronbesteigung des Dogen Tomm. Mocenigo 1413; Hubert de Salinis, 3st. Salve Regina; Lyonel Power, 3st. Mot. »Anima mea liquefacta est«; Dufay, Kyrie der Missa S. Jacobi; Binchois, Magnificat; eine interessante Interpretation von »Elend, du hast« aus dem Lochamer Ldb. vgl. hierzu neuerdings H. Rosenberg, Die deutsche Liedweise; ders. in ZfM XIV, S. 67) und Paumanns Bearbeitung der gleichen Melodie; Ockeghem, »Ut hermita solus«; Gaspar v. Werbecke, Lam. Jer.; Chansons von Josquin, Japart, Tadinghen; Frottolen von Tromboncino, Brochus, Cara, Josquin; Senfls Trauermotette auf Maximilian; Verdelot, 6st. Kanon »Ave sanctissima« und Madrigal »O begli annie«; ein durch die Textlegung besonders interessantes Agnus von Gombert; Ps. 129, 6st., von A. Gabrieli; von Viadana ein Salve Regina mit Versettenwechsel; Caccinis »Amarilli« mit der originalen und einer vom Verf. mit Manieren reich ausgestatteten Gesangsstimme; von G. F. Capello ein Abrahamsdialog, 1615; Lieder und Arien von Hammerschmidt, Grefflinger, Theile, J. und J. Ph. Krieger, Kusser, Telemann, Fritsch (Grefflingers »Schweiget mir vom Weibernehmen« mit der zugehörigen Partite von J. Ad. Reinken, wobei erwähnt sei, daß bereits Frobergers »Meyerin«-Partite dasselbe Thema bearbeitet); Opernszenen von Cavalli, Cesti, Draghi, Sartorio, Agostini, Legrenzi, Lully, A. Scarlatti, Keiser, Lotti, Terradeglias; Kammermusik von Marini, Merula, Albrici, D. Gabrielli, Baltzer usw. usw.

Also eine Fülle unbekannten Materials, verlockend genug. Und da ein solcher Speisenzettel den Appetit anregt, darf man vielleicht ein paar Wünsche für die Neuauflagen, an denen es dem Werk sicher nicht fehlen wird, anmerken — sie können der überlegenen Stoffbeherrschung des Verf. nichts Neues sagen und haben sich wohl nur mit Rücksicht auf den Umfang bisher nicht verwirklichen lassen. Hier nur ein paar Vorschläge zur älteren Musikgeschichte. Im mittelalterlichen Teil wären Beispiele für Notre Dame-Organa und für isorhythmische Motette instruktiv, bei der Florentiner ars nova eine Caccia. Die Frottola ist vorzüglich vertreten, die Cancionero-Meister und die Spanier der Morales-Generation fehlen. Ockeghem dürfte vielleicht mit der »Hermita«-Motette doch etwas einseitig beleuchtet sein. Schade ist, daß die Deutschen des Reformationszeitalters (z. B. Ducis, Resinarius, Dietrich, Stoltzer; als Liedmeister auch Isaac) keinen Platz finden konnten, wodurch mit 2 Stücken Mahu ein doch wohl unverdientes Übergewicht enthält. Jannequin und Claudin vermißt man etwas, zumal Jacotin, Cadéac und Crecquillon vertreten sind. Daß Kleinmeister wie Rostius, sogar Oslander zu Wort gekommen sind, ist sehr erfreulich, und das Fehlen selbst bedeutender Namen dieser Gruppe wie Meiland und Ivo ist leicht zu verschmerzen; schade ist nur, daß ein so führender Mann wie Lechner gar nicht vorkommt. Genug, je mehr geboten wird, um so mehr Wünsche regen sich. Alle kann man nicht befriedigen. Zu erwägen wäre vielleicht, ob man nicht zur Entlastung auf Bach, Händel, Haydn, Mozart, Gluck verzichten könnte, die im »normalen Musikalienhandel« leicht zugänglich sind und heute wohl auch für den Dilettanten kaum der Illustration bedürfen. Alle Vorschläge und Wünsche, die natürlich bei einem so »an die Straße gebauten« Werk billig sind, ändern nichts daran, daß auch für den Historiker hier eine Sammlung von ganz ungewöhnlichem Interesse geboten wird, an der in Zukunft niemand vorbeigehen können. Dem Verlag muß man für den Unternehmungsgeist und die ausgezeichnete Ausstattung ein besonderes Kompliment machen.

Friedrich Blume.

GERHEUSER, LUDWIG. — JACOB SCHEIFFELHUT UND SEINE INSTRUMENTAL-MUSIK. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SUITE UND ZUR MUSIKGESCHICHTE DER STADT AUGSBURG. 8°. 92 S. J. P. Himmer, Augsburg 1931. Münchener Diss., 1925.

Nachdem der allgemeine Überblick über die Geschichte der Suite aufgestellt war (Norlind, Sb. der IMG V, 1903/04; Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1920), befaßten sich mehrere wertvolle Arbeiten mit ihren früheren Perioden (Blume, 1925; hierher gehörig wohl auch Besseler, Diss. 1925 [noch ungedruckt]) oder sie behandelten durchlaufende Themen (Danckert, Geschichte der Gigue, 1924; E. Mohr, Geschichte der Allemande, 1927) oder sie konzentrierten sich auf die etwa 1660—1720 zu bemessende Blütezeit der Suite (H. Scholz, Joh. Sig. Kusser, 1911; P. Nettel, Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Stud. zur Musikwiss. VIII, 1921; Bron. Wójcikówna, Joh. Fischer von Augsburg, ZfMw. V, 1922/23). Das ist in knapper bibliographischer Skizze der gegenwärtige Stand der Erforschung der deutschen Suitengeschichte, in deren Fragenkreis jetzt auch den die Formentwicklung bestimmenden ästhetischen Rücksichten eine besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht wird.

Die vorliegende Arbeit von L. Gerheuser greift nun in die so eben sich entfaltende Blütezeit ein. Jac. Scheffelhut machte in seinen Werken — einerseits Musikalische Gemüths-Ergötzungen [1681] 1684² und Lieblicher Frühlings-Anfang 1685, anderseits Musikalisches Klee-Blat 1707 — den Stilwandel von der in gewissen Graden italienisch beeinflussten Suite zum »französischen Wesen« durch; bei ihm erscheinen zuerst noch feste Tanzfolgen einer soeben überholten Art, dann neuere Folgen freier Wahl. Dementsprechend hat der Verfasser seine Scheffelhut-Monographie vor allem auf die Darstellung der entwicklungsgeschichtlichen Probleme eingestellt; es werden hervorgehoben die maßgebenden Gestaltungsprinzipien für die Anordnung der Tanzformen und deren ästhetische Bedeutung, die Stilisierungsvorgänge, die musikalische und allgemein kulturelle Bedingtheit des Stilwandels. Damit wird zugleich die Suitengeschichte insgesamt, die bekanntlich ziemlich kompliziert ist, von einem zentralen Punkt aus sehr erfolgreich aufgehellte, und namentlich wird die Darstellung ihrer Blütezeit neu unterbaut.

Scheffelhuts Leben und Wirken spielte sich ausschließlich in der freien Reichsstadt Augsburg ab; die fremdländischen und stilistisch doch so entscheidenden Einflüsse sind ihm erst auf indirektem Wege zugekommen, es war ihm verwehrt, etwa studienhalber in Paris zu weilen, wie der Münchener Rupert Ignaz Mayr oder gar wie Kusser und Fischer in persönlichen Verkehr mit Lully zu treten; sein künstlerischer Werdegang hat also eine rein binnenländische Entwicklung genommen. Darum enthalten seine Werke noch konservative Aufbauformen und doch auch maßvolle Neuerung. Und das verleiht der Sch.-Monographie einen besonderen Reiz.

Jac. Scheffelhut, getauft am 19. Mai 1647, war Kantoreiknabe bei St. Anna 1656—1666, war hierauf unter den Spielleuten der Stadt als Musiker auf dem Chor von St. Anna sowie als Stadtpfeifer tätig, wirkte als Regens chori bei St. Anna 1694—1697 und hierauf an der Barfüßerkirche; am 4. Juli 1709 wurde er beerdigt. Für die Gesellschaftsmusik schuf er die oben erwähnten drei Suitenwerke, für die Kirche den Kantaten-Jahreszyklus Heiliger Jesu und Sonntags-Freud, wohl 1681 vollendet, endlich mehrere Gelegenheitsgesänge für Hochzeit und Beerdigung.

Das vorliegende Buch schildert nach neu erschlossenen Quellen in einem I. Teil (S. 1—25) das Musikleben Augsburgs in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts; besonders verbreitet es sich über die Geschichte der Kantorei an der evangelischen St. Anna-Kirche. Der II. Teil (S. 26—77) stellt den sehr einfachen Lebenslauf Scheffelhuts und die Bedeutung seines Schaffens dar. Ein Anhang (S. 78—92) teilt das 1697 aufgestellte Musikinventar der St. Anna-Kantorei und die archivalischen Belege mit.

Gerheuser hat Scheffelhut aus dem Verborgenen hervorgeholt und ihn in vortrefflicher wissenschaftlicher und gewählter literarischer Darstellung seiner künstlerischen Bedeutung den heutigen musikwissenschaftlichen Kreisen vorgestellt. Es ist vom Verf. nicht angedeutet — denn die wirtschaftliche Not in Deutschland gestattet auch nicht mehr Versprechungen auf wissenschaftliche Publikationen zu machen —, aber normalerweise wäre zu erwarten, daß von Scheffelhuts

musikalischen Werken eine Auswahl in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern« (DTB) erscheinen werde. Geben wir der Hoffnung Raum, daß die so wertvolle, aus altem bayerischem Kulturbesitz schöpfende Publikation der DTB nicht ganz der Not der Zeit zum Opfer falle, und daß dann auch der wertvolle Augsburger Meister selbst in seinen Werken zu einer größeren Gemeinde sprechen kann!

O. Ursprung (München).

LOUIS R. KELTERBORN. — DIE QUINTENSPIRALE. Verlag Hessischer Bücherfreunde, Darmstadt 1929.

In einem großformatigen, glänzend ausgestatteten, mit sieben Tafeln versehenen Heft gibt der bekannte Schweizer Musiker Louis R. Kelterborn einen Beitrag zur Frage der Tonartenverwandtschaft. Das Hauptgewicht ruht in den acht Tafeln (sie sind in einer Einleitung erläutert), die den ganzen Fragenkomplex in zeichnerischer Darstellung anschaulich zu machen versuchen. Abb. 1 gibt den Quintenzirkel der gleichschwebenden Temperatur in Projektion auf zwei Koordinaten, die folgende in graphischer Darstellung auf Grund des Notenbildes der einzelnen Tonarten, die dritte in stereometrischer Auffassung. Von der vierten Abbildung an finden wir die Auflösung des Bildes in Spiralen: die Identifizierung enharmonischer Tonarten wird nunmehr verlassen. Es folgt die graphische Darstellung der mathematisch reinen Stimmung im Notenbild, getrennt nach Dur und Moll, und endlich die stereometrische Darstellung in zwei einander entgegenlaufenden Spiralen. Das Schlußblatt stellt diesen stereometrischen Spiralen im polychromen Bild spiralenförmig angeordneter, die Tonarten systematisch nach den gewonnenen Resultaten aufzeigender Notensystembänder, ausbauend und krönend die entsprechende Darstellung im Notationsbild entgegen. Die Schrift, die »das Ergebnis von tonpsychologisch Erlittenem und musikaesthetischer Reflexion« sein will, zeugt von scharfem Nachdenken und bringt für Musiker, Physiker und Psychologen mannigfaltige Anregungen. W. Merian.

SCHRADE, LEO. — DIE HANDSCHRIFTLICHE ÜBERLIEFERUNG DER ÄLTESTEN INSTRUMENTALMUSIK. gr. 8°. 119 S. Lahr (Baden) 1931, Schauenburg. 4.50 M.

Eine sehr gründliche, interessante und aufschlußreiche Studie, die statt eines hier nur möglichen kurzen Referates eine ausführliche Besprechung verdiente. — Unter tunlicher Beschränkung auf die zweifellos reinen instrumentalen Formen sucht Verf. den »unvermischten Instrumentalismus in der mittelalterlichen Musik genau zu umgrenzen«. Nach Andeutung der Problematik zur Entstehung der Instrumentalmusik überhaupt, erörtert er die Bedingungen für ihre schriftliche Fixierung und den seltsamen Zwiespalt zwischen instrumentaler Musikkübung und -überlieferung. Da im Mittelalter die einmalige Gelegenheit (bestimmt von der weltlichen Gesellschaft) die Bildnerin im musikalischen Schaffen ist, setzt schriftliche Fixierung in dem Augenblick ein, wo die gelegentliche Einmaligkeit im Gebrauch einer Komposition nicht mehr gesichert war. — Das besprochene Gebiet reicht vom Cod. H. 196 Montpellier (Ende des 13. Jahrhunderts = Beginn der geschichtlichen Entwicklung der Instrumentalmusik) bis zum Buxheimer Orgelbuch; diese obere Grenze ist gegeben durch andersartige Anordnung des Repertoires gegenüber der später bestimmend werdenden in dem Tabulaturbuch Buchners, sowie durch charakteristische Stilunterschiede der in beiden Sammlungen überlieferten Kompositionen. Dabei läßt sich im 13. Jahrhundert Frankreich, im 14. Jahrhundert teilweise Italien und im 15. Jahrhundert unbestritten Deutschland (besonders Orgelkunst; Zentrum wahrscheinlich Süddeutschland) als führende Nation klar herausstellen. — Nach der handschriftlichen Überlieferung lassen sich nun drei, jeweils in sich geschlossene Gruppen (in Übereinstimmung mit der zeitlichen Anordnung) aufzeigen. Die 1. Gruppe ist charakterisiert durch die »zufällige Eintragung«; die 2. Gruppe durch den »zyklischen Nachtrag« bzw. die »zyklische Repertoire-Sammlung« (nach musikalischem Tatbestand allerdings etwas andere Anordnung der einzelnen Handschriften der Gruppen 1 und 2). Die 3. Gruppe bilden die deutschen Orgeltabaturen. — Eingeschaltete Ausführungen zu Fragen der Notation, der Modal- und Mensuralrhythmik sowie der Bedeutung des Terminus »Tabulatur« bereichern die anregende Abhandlung, mit der der Verf. einem schon längst schmerzlich empfundenen Mangel der musikwissenschaftlichen Forschung abgeholfen hat. Gerhard Pietzsch.

INDEX NOVORUM LIBRORUM

Compilavit Jens Peter Larsen

I. Bibliographia

- Adreßbuch für den Buch-, Kunst-, Musikalienhandel und verwandte Geschäftszweige von Österreich. Hrg. v. d. Verlagsbuchh. Moritz Perles. 58. Folge. 273 p. Wien 1932, Moritz Perles. Lwd. m. Lederrücken 10 *RM*.
- L'Agenda des éditeurs, imprimeurs, papetiers, relieurs, libraires et industries connexes. 900 p. Paris 1931, Agenda des Editeurs, Imprimeurs. Br. 18 Fr.
- Annuaire des ventes de livres — manuscrits — reliures armoriées. Guide du Bibliophile et du Libraire, [fondé par] Leo Delteil, continué par L.-Maurice Lang. 11^e Année: Tous les Prix des Ventes d'Octobre 1929—Juillet 1930. [Avec 1 vignette]. 4°. VIII + 484 p. + annonces. Paris (1931), L. Maurice. 95 Fr.
- Årskatalog over norsk Litteratur 1931. 39. Aarg. 8°. 120 p. Oslo 1932, Cammermeyer.
- Annual Bibliography of English language and literature. Ed. for the Modern Humanities Research Association by Al. S. Serjeantson and L. N. Broughton. Vol. XI. 1930. 8°. IX + 232 p. Cambridge 1931. 7/6 sh.
- Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur mit Einschluß von Sammelwerken und Zeitungen. Abt. A. Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur mit Einschluß von Sammelwerken und Zeitungen. Bd 67. Alph., nach Schlagworten sachl. geordn. Verz. von Aufsätzen, die während der Monate Juli bis Dezember 1930 in zumeist wissenschaftl. Zeitschriften u. Sammelwerken dt. Zunge ersch. sind. Mit Nachtr. aus d. vorhergehenden Jahren u. Verf.Reg. gr. 8°. 1146 p. Gautzsch b. Leipzig 1931, Dietrich. 171.75 *RM*.
- Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur mit Einschluß von Sammelwerken und Zeitungen. Abt. B. Bibliographie der fremdsprachigen Zeitschriftenliteratur. Répertoire bibliogr. internat. des revues etc. Intern. Index to periodicals etc. Alph., nach Schlagworten in dt. Sprache sachl. geordn. Verz. von Aufsätzen . . . Mit Verf.Reg. N. F. Bd 4. 1929 mit Nachtr. aus 1925—28. 8°. 800 p. Gautzsch b. Leipzig 1931, Dietrich. 198. 40 *RM*.
- Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur mit Einschluß von Sammelwerken und Zeitungen. Abt. C. Bibliographie der Rezensionen. Bd 51. 1929. gr. 8°. 387 p. Gautzsch b. Leipzig 1931, Dietrich. 121.25 *RM*.
- Bibliothèque nationale. Catalogue général des mss. français. Table gén. alphab. des anciens et nouv. fonds et des nouv. acquisitions. Par. A. Vidier et P. Perrier. T. IA et B. II + 414 p. Paris 1931.
- Dansk Bogfortegnelse for 1931. 81. Aarg. 8°. 159 + 160 p. København 1932, Gad. 6 Kr.
- Das schweizerische Buch. Katalog der noch lieferbaren Schweizer Bücher und Schriften aus d. J. 1914—1930. Hrg. vom Schweizer. Buchhändlerverein u. vom Verein Schweizer. Verlagsbuchhändler. (Durchsicht d. Ms. sowie d. Bearb. d. Schlagwort- u. Titelreg. besorgte H. Zehntner. Bern, Bundesgasse 6, 1931. Schweizer. Buchhändlerverein) gr. 8°. VI + 282 p. (Bildet die Forts. d. Kataloges «Das Schweizer Buch 1896—1914». Bern 1914.) 10 Fr.
- Harnack-Haus der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften. Bücherverzeichnis. 8°. 36 p. 1 Bl. Charlottenburg 1931, Kohnert; zu bez.: Berlin C 2, Schloß, Portal 3: Kaiser-Wilhelm-Ges.
- Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque publique de la ville de Mons. Précédé d'une introduction et suivi de tables méthodiques. 8°. XLVI + 648 p. Gent 1931, Van Rysselberghe & Rombaut; Paris, E. Champion. Universiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit der wijsbegeerte en letteren, 65.
- Danchin, F.: Les Imprimés Lillois. Répertoire Bibliographique de 1594 à 1815. 3 vol. 8°. 364, 328 et 324 p. Lille 1926—32, E. Raoust. Br. les 3 vol. 150 Fr.
- Ehrenron-Müller, H.: Forfatterlexikon omfattende Danmark, Norge og Island indtil 1814. Bd. IX. We—Ø og Supplement. 8°. 396 p. København 1932. Aschehug. 15 Kr.

- Guide-manuel des bibliothèques de Rome.** Publié par l'Institut Historique Néerlandais. Éd. revue, augm. et complétée d'une table alphabétique. 4°. 100 p. Rome: Annales institutorum (Alleinvertreib f. d. dt. Sprachgebiet, Holland, Skandinavien, Finnland u. d. balt. Randstaaten: Leipzig: Harrassowitz) 1932. (Bibliothèque des «Annales institutorum». Vol. 1). 18 *RM*.
- Hultin, A.:** Katalog över Helsingfors Universitetsbiblioteks samlinger av skillingstryck. 2 vol. (1. Andliga visor. 2. Världsliga visor.). 8°. 23 + 298, 10 + 688 p. Helsingfors 1929—31. Helsingfors Universitetsbiblioteks Skrifter XII, 1—2. 22,60 *RM*.
- Bibliographical society of America.** Index to the publications of the Society and of the Bibl. soc. of Chicago, 1899—1931. 8°. V + 43 p. Chicago 1931. Univ. of Chic. press. 2.50 \$.
- Jahrbuch der Bücherpreise.** Ergebnisse d. Versteigerung. in Deutschland, Deutsch-Österreich, Holland, Skandinavien, d. Tschechoslowakei, Ungarn. Bearb. von Gertrud Hebbeler. Jg. 25. 1930. 8°. XVI + 456 p. Leipzig 1931, Harassowitz. Lw. 30 *RM*.
- Jahresverzeichnis der an den deutschen Schulanstalten erschienenen Abhandlungen.** 28. 1916—1930. 4°. 242 p. Berlin u. Leipzig 1931, de Gruyter. 15 *RM*.
- Hofmeisters Jahresverzeichnis.** Verzeichnis sämtl. Musikalien, Musikbücher, Zeitschriften, Abbildgn u. plast. Darstellgn, die in Deutschland u. in d. deutschsprach. Ländern erschienen sind. Werke aus fremdsprach. Ländern sind insoweit berücksichtigt, als sie f. d. Vertrieb im Dt. Reiche wichtig sind. Alph. nach Komponisten geordnet, mit Angabe d. Verleger u. Preise, sowie d. Verlagsändergn. Systemat. nach Besetzung u. Formen, Titel- u. Textreg. [Schlagwortreg.] Jg. 80. 1931. 4°. 316 p. Leipzig 1932, Hofmeister. 40 *RM*; Hldr 45 *RM*; Hldr-Einbddecke 2 *RM*.
- Katalog over Musikalier i Statsbiblioteket i Aarhus.** I. Udenlandsk Musik. Tillægsliste XII. 8°. 19 p. Aarhus 1932. (Statsbiblioteket.)
- Magyar, M. und B. Kemény:** Ungarn — Hungary — La Hongrie. Eine Auswahl Ungarn betreffender Bücher in 20 versch. Sprachen. 2. Aufl. 8°. 160 p. Budapest 1931. (Umfaßt etwa 1640 Titel von Büchern und etwa 467 Titel von Musikwerken.) 3 *RM*.
- Mahé, R.:** Bibliographie des livres de luxe de 1900 à 1928 inclus. Tome I: A—E. 4°. VI + II p. + 854 col. Paris 1931, R. Kiefer. 200 Fr.
- Meyer, W. J.:** Wo finden sich Angaben über die ersten Schweizer Drucke vor 1500? Bibliographie d. Schweizer Inkunabeln bis zum J. 1931. 4°. 32 p. Bern 1931, Haupt. (Aus: Festschrift d. Schweizer Bibliophilen-Gesellschaft. 1931.) 1.80 *RM*.
- Minerva-Handbücher.** Ergänzn. zu «Minerva», Jahrbuch d. gelehrten Welt. Abt. 1. Die Bibliotheken, Bd 2. 8°. VIII + 312 p. Berlin u. Leipzig 1932, de Gruyter. (1, 2. Österreich. Bearb. von R. Teichl.) 18.90 *RM*; Lw. 19.80 *RM*; Subskr.Pr. 16 *RM*; Lw. 17 *RM*.
- Monglond, A.:** La France révolutionnaire et impériale. Annales de Bibliographie méthodique et Description des livres illustrés. T. II. Années 1791—93. 8°. Grenoble 1932. B. Arthaud. Prix du souscription sur vergé 190 Fr., sur velin de Hollande 250 Fr.
- Namenschlüssel.** Die Verweisungen d. Berliner Titeldrucke in Pseudonymen, Doppelnamen u. Namensabwandlungen. 1892—1930. Berlin [NW 7, Unter den Linden 38; Preußische] Staatsbibliothek 1932. 4°. 549 p. (Berliner Titeldrucke. 1930, Sonderbd.) 20 *RM*.
- Nielsen, L.:** Dansk Bibliografi 1551—1600. 4 H. 4°. 80 S. København 1932, Gyldendal. 4 Kr.
- (Rodenberg [J.]):** Deutsche Bibliophilie in drei Jahrzehnten. Verz. d. Veröffentlichgn d. deutschen bibliophilen Gesellschaften u. d. ihnen gewidmeten Gaben 1898—1930. Hrsg. von d. Deutschen Bücherei. Leipzig [Deutscher Platz], Gesellschaft d. Freunde d. Deutschen Bücherei 1931. 4°. XVI + 252 p. Lw. 25 *RM*; f. Mitgl. nur direkt 15 *RM*.
- (Nagels)** Mitteilungen für Musikfreunde. (Verantw. Alfr. Grensser.) 8°. 1931. Nr. 1. Hannover. Georgspl. 2 (1931), A. Nagel.
- (Breitkopf & Härtel):** Musikverlagsbericht 1931. Leipzig, Berlin 1932. Breitkopf & Härtel.

II. Lexica, Miscellanea, Annales etc.

- Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtl. Jahr- u. Adressenb. Hrsg. von d. Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehörigen. Jg. 43. 1932. 8°. VIII + 912 p. mit Abb., 6 Taf. Berlin W 62, Keithstr. 11, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, 1932. Hlw. 8 *M* einschl. Porto u. Verpackung.
- Cambridge University Calendar for the year 1931—1932. 8°. XXV + 1022 p. London 1931. Cambridge Univ. Press. 15 sh.
- Collegium Musicum. Blätter zur Pflege d. Haus- u. Kammermusik. In Verb. mit . . . hrsg. von Walter Blankenburg. [Jg. 1.] 1932. (6 Hefte.) H. 1. gr. 8°. 20 p. mit Abb., 2 Bl. Musikbeil. Kassel, (1932), Bärenreiter-Verl.; f. d. Schweiz: Zürich, Hug; f. Österreich. Karlsbad, Hohler. Halbj. 1.80 *M*; Einzelh. —.70 *M*; für Mitgl. d. Finkensteiner Bundes kostenlos als Beil. d. «Singgemeinde».
- Concerts Ysaye. Programmes, saison 1931—32. 8°. 31 p., portr. Bruxelles 1931, 13, avenue Louise.
- Verein zur Pflege d. Liturgiewissenschaft e. V. [Sitz: Abtei Maria Laach.] Jahrbuch für Liturgiewissenschaft. In Verb. mit A. Baumstark u. A. L. Mayer hrsg. von O. Casel. Bd 10. 1930. 4°. 427 p. Münster 1932, Aschendorff. 18.90 *M*; geb. 20.90 *M*.
- Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftr. d. deutschen Volksliedarchivs mit Unterstützung von . . . hrsg. von John Meier. Jg. 3. 8°. 185 p. Berlin u. Leipzig 1932, de Gruyter. 14.04 *M*; Lw. 15.48 *M*.
- Staatliche akad. Hochschule für Musik in Berlin. Jahresbericht. (Hrsg.: G. Schünemann.) 52. Vom 1. Okt. 1930 bis 30. Sept. 1931. gr. 8°. 103 p., 2 Taf. Berlin 1931, Hesse. Hlw. 2.50 *M*.
- Meier-Gesees, K.: Bayreuther Festspieljahr 1931 im Urteil der Presse. Eine Kritik d. Kritik. 8°. 32 p. mit Abb. Bayreuth 1931, Giessel. —.80 *M*.
- Mitglieder-Verzeichnis der Prager Universitäts-Sängerschaft «Barden» (Mitglied d. dt. Sängerschaft). 8°. 281 p. Prag 1929, (Altherren-Verb. d. . . . Barden).
- Music supervisors' national conference. Yearbook, 24th year, 1931. 8°. 508 p. Chicago 1931. The Conference, 64, E. Jackson blvd. 2.50 \$.
- Drei Werke pommerscher Komponisten. Choralfantasien von Paul Luetkeman (1597); Lazarus, das erste deutsche Oratorium von Andreas Fromm (1649); «Der Herr hat seinen Engeln befohlen» (Psalm 91), Geistliches Konzert von Johann Vierdanck († 1646). [Programm- buch z. Wohltätigkeitskonzert am 18. 12. 1931 . . .] 8°. 15 p. Greifswald 1931, Ratsbuchh. Bamberg. —.50 *M*.
- Ochsner, M.: Festschrift zur 125jährigen Jubelfeier der Musikges. Concordia Einsiedeln. 1806—1931. 8°. 102 p., mehreren Taf. Einsiedeln 1931, Benziger, zu bez.: Musikges. Concordia. 2.80 *M*.
- Odell, G. C. D.: Annals of the New York Stage. Vols 517. 3 v., 4°. N. Y. 1931, Columbia University Press.
- Oxford University Calendar for the year 1932. 8°. 961 p. London 1931, Oxford Univ. Press. 12/6 sh.
- Sacré, M.: De Koninklijke Harmonie Ste-Cecilia van Merchem gedurende haar 150-jarig bestaan. 4°. 20 p., portr. Merchem 1931, drukk. M. Sacré-De Buyst. 7.50 Fr.
- Schneider, M.: Der städtische Singverein Eisleben. 1881—1931. gr. 8°. 75 p., mehrere Taf. Eisleben 1931, Schneider. 2.50 *M*.
- Stutz, J.: 50 Jahre Stadtmusik Zug, 1881—1931. Ehren-, Passiv- und Aktivmitglieder, Freuden und Gönnern gewidmet. 8°. 66 p., mit 11 Taf. Zug 1931, J. Kündig.
- Uhl, H.: 75 Jahre Männerchor Lörrach. Sein Werden u. Wirken. 8°. 95 S. Lörrach 1931, Tagespost; zu bez.: Männerchor.
- (Kündig, J. u. E. Schwerzmann:) Ein erstes Dezennium musikalischer Tätigkeit der Zuger Kammermusik-Vereinigung 1921—31. 8°. IV + 18 p., mit 1 Portr.-Taf. u. illustr. Umschlag. Zug 1931, J. Kündig.

III. Acustica, Psychologia-, Aesthetica- et Philosophia musicae

- Fielden, Th.: Music and Character. 8°. 158 p. London 1932. Nicholson & Watson. 6 sh.
 Pratt, C. C.: The Meaning of Music. A Study in Psychological Aesthetics. 8°. VIII + 253 p.
 London 1932, McGraw & Hill. 10 sh.

IV. Historia musicae generalis

- Baltzell, W. J.: Complete history of music for schools, clubs and private reading; contributions by H. A. Clarke [and others] with portr., reprod. of instruments and mus. expls.; new rev. and enl. ed. 8°. VIII + 17 + 659 p. Philadelphia 1931, Presser. 2.25 \$.
 Bernet Kempers, K. Ph.: Muziekgeschiedenis. 350 p., met 25 Afb., 17 Muziekvoorb. en een Register. Rotterdam 1932. W. L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij. 4.90 Fl.
 Gondolatsch, M.: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz. Neues Lausitzisches Magazin. Bd 107, p. 79—127. 1931.
 Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. E. Bücken. Lief. 54 u. 57 (O. Ursprung: Kath. Kirchenmusik, H. 2 u. 3); Lief. 55, 56 u. 59 (R. Haas: Aufführungspraxis der Musik, H. 6—8); Lief. 58 (F. Blume: Evang. Kirchenmusik, H. 2); Lief. 60 (H. Besseler: Musik des Mittelalters u. d. Renaissance, H. 3); Lief. 61 (E. Bücken: Geist und Form im musik. Kunstwerk, H. 3). Potsdam 1931, Akad. Verlagsges. Athenaion. Je 2.30 M.
 Johnson, F. H.: Musical memories of Hartford, drawn from records, public and private. 8°. 313 p. ill. Hartford, Conn. 1931, Witkower's, 77 Asylum str. buck 3 \$.
 Riemann, H.: Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierg nach Stilprinzipien und Formen. 6. Aufl. Unveränd. Neudr. d. 5., durchges. Aufl. gr. 8°. XII + 295 p. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. (Handbücher d. Musiklehre. Bd 2.) 4 M.; Lw. 6 M.

V. Historia styli atque generum musicae

- Cortot, A.: La Musique française de Piano. T. II. M. Ravel, C. Saint-Saëns, D. de Séverac, Fl. Schmitt, V. d'Indy. (Coll. Formes et Écoles musicales.) 8°. 240 p. av. 8 pl. hors texte. Paris 1932, Éd. Rieder. 20 Fr.
 Dankert, W.: Ursymbole melodischer Gestaltung. Beiträge zur Typologie der Personalstile aus sechs Jahrh. der abendl. Musikgesch. 8°. 198 p. Kassel 1932, Bärenreiter-Verl. Kart. 6.20 M.; Lwd. 7.60 M.

VI. Historia musicae usque ad annum 1600

- Anglès, H.: El Còdex Musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII—XIV). Vol. I Introducció, Vol. II Facsímil, Vol. III Transcripció. Fol. XXXII + 387, XLV + 169 p. facs., XV + 411 p. Barcelona 1931. Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya. Biblioteca de Catalunya, Publicacions del Departament de Música VI. 300 Pts.
 A Medieval Carol Book. Ed. by Sir Rich. R. Terry. 8°. 66 p. London 1932, Burns Oates & Washbourne. 3/6 sh.
 Fleissner, V. Galileo u. s. «Dialogo della musica antica e moderna», Conf. VIII.
 Heurich: John Wilbye in seinen Madrigalen. Conf. VIII.
 Wagner, P.: Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela. Aus dem sog. Codex Calixtinus. Hrsg. u. kommentiert v. P. W. [Mit Mel.]. 8°. IV + 173 p. Freiburg (Schweiz), 1931, Universitäts-Buchh. (Gebr. Hess & Co.). (Collectanea Friburgensia . . . N. F. Fasc. 20.) 10 Fr.

VII. Historia musicae ab anno 1600

- Bittrich, G.: Ein deutsches Opernballett des 17. Jahrhunderts, e. Beitr. z. Frühgesch. d. dt. Oper. gr. 8°. 224 p. [Maschinenschr. autogr.] Lpz. 1931, Frommhold & Wendler. Behandelt Ms. B 44 a. d. Sächs. Landesbibl., Dresden, aus d. J. 1678, v. Verf. Christoph Bernhard zugeschrieben. Lpz., Phil. Diss. v. 1929.
 Fisher: Music that Washington knew. Conf. VIII.

- Howard, J. T.: Program of early and mid-nineteenth century American songs. Fol. 51 p. N. Y. 1931, J. Fischer & Brother. 1,25 \$.
- Koschinsky, Fr.: Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaßens dieser Zeit. 8°. 81 p., XXXVI p. Noten. Liebau i. Schl. 1931. Hiltmann. Breslau, Phil. Diss.
- Ulrich, E.: Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. gr. 8°. II + 82 + 26 p., 1 Taf. Kassel 1932, Bärenreiter-Verl. = Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft. H. 2. 3.80 M.

VIII. Biographiae, Monographiae etc.

- Chi è ? Dizionario degli italiani d'oggi. Seconda edizione. 8°. XX + 800 p. Roma 1931, A. F. Formiggini (Modena, G. Ferranuti e C.). 60 L.
- Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz . . . Bd 6: Saint Gelin-Tingry. 4°. VIII + 792 p. Mit vielen Illustr., 6 Taf. u. 5 Karten. Neuenburg 1931, Administration des Lexikons.
- Roggeri, E.: Musicisti nord-americani. (Estr. dalla «Rivista musicale italiana».) 8°. 16 p. Torino 1931, Fli. Bocca (V. Bona).
- Who's who, 1932; an annual biographical dictionary. 84th year of issue. 8°. 3658 p. London 1931, Black. buck 50—55 sh.
- Beethoven, L. v.
- Bellarmino, A.: Beethoven. Discorso commemorativo tenuto nel r. Istituto magistrale di Piazza Armerina. 8°. 16 p. Piazza Armerina 1931, Tip. Stefano Bologna.
- Herriot, E.: Beethoven. Förkortad uppl. Övers. av Anna Lamberg Wåhlin. 256 p. Stockholm 1931, Wahlström & Widstrand. 6.25 Kr.
- Hess, W.: Beethovens Werke und ihre Gesamtausgabe. (S.-A. aus «Schweiz. Jahrbuch f. Musikwiss. V). 8°. p. 163—188. Aarau 1931, H. R. Sauerländer & Co. 1.50 Fr.
- Vincent, A.: Le Nom de Beethoven. (Extrait du «Isidor Teirlinck Album».) 4°. 9 p. Louvain 1931, De Vlaamsche Drukkereij.
- Wetz, R.: Beethoven. Die geist. Grundlagen seines Schaffens. (2. Aufl.) kl. 8°. 31 p., 1 Taf. Erfurt 1932, Keyser. Lw. 1.50 M.
- Bellini, V.
- Andolfi, O.: La «Sonnambula» di V. Bellini. 8°. Roma 1931, Formiggini. 5 L.
- Berger, Fr.
- Francesco Berger 1834—97. 8°. 192 p. London 1931, Mathews. 3/6 sh.
- Boito, A.
- Boito, A.: Critiche e cronache musicali; 1862—70. A cura di R. de Rensis. 8°. XXIII + 201 p. con undici ritratti. Milano 1931, F.lli Treves edit. tip. (I grandi musicisti italiani e stranieri.) 35 L.
- Busoni, F.
- Nadel, S. F.: Ferruccio Busoni [1866—1924]. Mit 1 Bildn. u. 1 Faks. kl. 8°. 139 p. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel = Kleine Musikerbiographien. 2.50 M
- Cimarosa, D.
- Biamonti, G.: Il «Matrimonio segreto» di D. Cimarosa. 8°. Roma 1931, Formiggini. 5 L.
- Draeseke, F.
- Roeder, E.: Felix Draeseke. Der Lebens- u. Leidensweg e. dt. Meisters. Umfass. Darst. s. Entwicklganges unter Berücks. d. Familiengeschichte, d. Schaffens u. d. zeitgenöss. Musiklebens. 8°. 267 p., mehr. Taf. Dresden 1932, Limpert. Lw. 6.30 M
- Dupuis, J.
- Jacques Dupuis, violiniste, 21 oct. 1830—20 juin 1870. 8°. 40 p., portr., facs. Liège 1930, Éd. «Liège-Echos».
- Galilei, V.
- Fleissner, O.: Vincentio Galilei und sein «Dialogo della musica antica e moderna». [Maschinenschr. autogr.] 4°. 5 + 72 gez. Bl. München, Phil. Diss.

Goethe, J. W.

- Bethge, E. H.: Goethe, gesprochen, gesungen und aufgeführt. Programm-Vorschläge. Literatur-Nachweis. Dichtgn. Lehrspiele u. kleine Aufführgn. Goethe-Lieder. 8°. 63 p. Berlin (1932), E. Bloch. (Goethe-Feierstunden. H. 2.)
- Conf. Haydn (Weigl).

Haydn, J.

- Cherbuliez, A[ntoine]-E[lisée]: Joseph Haydn. 4°. 52 p., 1 Titelh. Zürich u. Leipzig 1932, Hug & Co. in Komm. (Neujahrsblatt d. Allg. Musikgesellschaft in Zürich. 120, 1932.) 4 Fr.
- Scharnagel, J.: Josef Haydn. Ein Gedenkblatt zur 200. Wiederkehr s. Geburtstages. 7 p. mit Abb. Wien u. Leipzig 1932, Österr. Bundesverl. — 10 M., — 15 S.
- Weigl, Fr.: Goethe- und Haydnfeier. Eine Anleitung u. Stoffsammlg. 8°. 24 p. München 1932, V. Höfling. 1 M.

Knauer-Haas, Mathilde.

- (Knauer, A. M.; Mainz-Bad Schwalbach:) Mathilde Knauer-Haas, Großh. Hess. Kammer-sängerin, † am 3. Dez. 1930. Gedenkschrift. 8°. 53 Bl., zahlr. Taf. Mainz 1930/31, Zaberndruck. In 250 Expl.

Lortzing, G. A.

- Laue, H.: Die Operndichtung Lortzings. Quellen u. Umwelt, Verhältnis zur Romantik u. zu Wagner. gr. 8°. 192 p. Bonn 1932, Röhrscheid. = Mnemosyne. H. 8. 6.50 M.

Luetkeman, P.

- Luetkeman, P.: Fantasien über Kirchenmel. — Mit e. Lebensbild u. einer Würdigung der Werke Luetkemans — v. W. W. Böhme. Conf. XVI.

Mendelssohn, F.

- Armstrong, Th.: Mendelssohn's Elijah. (Musical pilgrim ser.) 8°. London 1931, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Nielsen, C.

- Dansk Musiktidsskrift (Red. Gunnar Heerup), Jan. 1932: Carl Nielsen-Hefte. 8°. 72 p. (Heri C. N.-Bibliografi ved J. Balzer.) København 1932, Jespersen og Pio. 2 Kr.

Pizetti, I.

- Caramba: Rondò Veneziano. — Conf. XIV.

Schumann, R.

- Basch, V.: Schumann. A Life of Suffering. Transl. by Catherine Alison Philips. 8°. VII + 243 + XI p. N. Y. 1931, Knopf.

Sibelius, J.

- Gray, C.: Sibelius. With frontis. 8°. X + 224 p. London 1931, Oxford Univ. Press. 7/6 sh.

Tagore, R.

- Bake, A. A.: Indian music and Rabindranath Tagore. 8°. 22 p. London 1932, India soc., 3 Victoria str. S. W. 1. 2sh.

Wagner, R.

- Jäckel, K.: Richard Wagner in der französischen Literatur. 1. gr. 8°. 284 p. mit Abb., mehr. Taf. Breslau 1931, Priebatsch. (Sprache u. Kultur d. germ. u. roman. Völker. C, Bd 3). 9 M.

Washington, G.

- Fisher, W. A.: Music that Washington knew; with an historical sketch; a program of authentic music, vocal and instrumental, with hist. and biogr. data. 8°. XXIV + 44 p. Boston 1931, Ditson. 75 c.
- Sonneck, O. G.: George Washington as a friend and patron of Music. (Repr. from Suum Cuique). 8°. 13 p. Washington, D. C. Un. States George Washington Bicentennial Commission.

Wilbye, J.

Heurich, H.: John Wilbye in seinen Madrigalen. Studien zu e. Bilde s. Persönlichkeit. 8°. 88 p. Augsburg 1931, Filser; Brünn, Rohrer. (Veröffentlichungen d. Musikwissenschaftl. Inst. d. Dt. Univ. in Prag. Bd 2.) 6 *RM*.

Wolf, Hugo.

Benvenuti Viterbi Bona: Hugo Wolf. 8°. 136 p. con sei ritratti. Roma 1931, A. F. Formigini (Modena, G. Ferraguti e C.) 5 L.

IX. Scientia musicae comparativa

Au, H. v. d.: Hessische Volkstänze. Tanzweisen aus Hessen, ges., mit Tanzbeschreibgn vers. u. mit Unterstützg d. Referenten f. Jugendpflege im Hess. Kultus-Min., Oberschulr. [Heinrich] Hassinger, hrsg., Tl 2. 15,5 × 23,5 cm. 32 p. Kassel 1932, Bärenreiter-Verl. = Deutsche Volkstänze. H. 11/12 = Bärenreiter-Ausgabe. 550. 1.40 *RM*.

Bringemeier, Martha: Gemeinschaft und Volkslied. Ein Beitr. zur Dorfkultur d. Münsterlandes. gr. 8°. VIII + 256 p., mehr. Taf. Münster 1931, Aschendorff. (Veröffentlichungen d. volkskundl. Komm. d. Provinzialinst. für westf. Landes- u. Volkskunde. Reihe I, H. 1.) 8.10 *RM*.

Buchheim, Lotte: Volksliedhaftes unter Büchers deutschen Arbeitsliedern. Eine Unters. an Hand d. dt. Arbeitsliedes in Karl Büchers «Arbeit und Rhythmus». gr. 8°. 113 p. [Maschinenschr. autogr.]. Lpz. 1931, Frommhold & Wendler. Lpz., Phil. Diss. v. 1926.

Celtic Song Book. Beeing Representative Folk Songs of the Six Celtic Nations. Chosen by A. P. Graves. Cheaper edn. 8°. 332 p. London 1931, Benn. 3/6 sh.

Corpus de musique marocaine, publié sous la direction de M. Prosper Ricard, chef du Service des arts indigènes. Fasc. 1. Nouba de Ochchâk (Prélude et première phase rythmique: Bsit). Transcr. trad. et notes par Al. Chottin. Gouvernement chérifien. Protectorat de la République française au Maroc. Direction générale de l'instruction publique, des beaux-arts et des antiquités. Service des arts indigènes. Paris 1931, Heugel.

Cuisinier, J.: Danses cambodgiennes d'après la version originale du Samdach Chaufea Thiounn, revue et augmentée, nombr. fig. par Mme S. Marchal. 8°. 95 p. Paris 1932, P. Geuthner. 75 Fr. Jahrbuch für Volksliedforschung. Conf. II.

McNeill, N.: The Literature of the Highlanders. Conf. XV.

Pommersche Volksballaden. Unter Mitw. von H. Engel u. F. M. Goebel, hrsg. vom Pommerschen Volksliedarchiv. 8°. Leipzig (1932), Eichblatt. Ausg. A. XII + 111 p. 2.40 *RM*; Lw. 3.20 *RM*. Ausg. B. Mit Anh. XII + 162 p. 3.30 *RM*; Lw. 4 *RM*.

X. Musica sacra, cantus popularis et scholaris

Andersen, L.: Deutsche Heimat. Die schönsten Volks-, Wander- und Studentenlieder hrsg. Mainz 1931, B. Schott's Söhne. Für Pfte. m. Text 2.50 *RM*.

Angelico, B. R.: In Song land; rote songs for kindergarten and primary grades. 8°. 72 p. Lincoln, Neb. 1932, University Publ. Comp. 1.28 \$.

Bartók, B.: Ungarische Volkslieder f. gCh. a capp. Dtsch v. R. St. Hoffmann. Wien 1931, Universal-Ed. 4 St. je —.80 *RM*.

Bethge, E. H.: Das Rieken von Sesenheim. Ein Goethe-Singsp. Musik unter Benutzg alter dt. Volkslieder v. E. Bartel. [Textb.]. kl. 8°. 55 p. Berlin (1932), E. Bloch. (Singspiele Nr 8). 2.20 *RM*; 7 Rollen-Ex. 11.20 *RM*; Klavier-Ausz. 10 *RM*; 1 Satz Stimmen 4 *RM*.

— Fröhliche Weihnachten! Lieder u. Reime, Geschichten u. Reigen zu e. Weihnachtsfeier f. Schulen u. gesellige Veranstaltgn zsgest. 3. Aufl. 8°. 23 p. Langensalza, Berlin, Leipzig [1932], J. Beltz. (Jugendbühne. H. 1.) —.30 *RM*.

Blätter der Sackpfeife. Nr 1. Engl. Duette. —.60 *RM*. 2. 11 Mennette f. die A-Fl. m. Begl. einer Ten.-Fl. —.60 *RM*. 3. Ben Esser, Kleine Suite f. 3 Blockflöten. —.75 *RM*. 4. Lieder f. S. I, II. Ten. (A). qu. 8°. —.60 *RM*. 5. Melchior Franck, Pavana I, II, 4stg. —.40 *RM*. 6. Modena, Fantasie I, II, 4stg. —.60 *RM*. 7. J. Matheson, op. 1, 8. Sonata f. 3 Fl. (Blockfl. in f'). —.60 *RM*. 8. G. Colin, Fantasie, 4stg. 1.20 *RM*. Hannover, Nagel.

Breazul, G. u. S. v. Drăgoi: Carte de cântece. Pentru clasa I & II secundară de băeți și fete. 8°. 160, 151 p. Craiova, Editura Scrisul Românesc.

- Brown, T. and H. Butterworth: Story of the hymns and tunes. 8th ed. 8°. XVII + 564 p. N. Y. 1931, R. R. Smith. 2.25 \$.
- Bruning, E.: Het Gregoriaans handboek, voor kerkzangers, koorleiders en organisten. Met een voorwoord van pastoor T. Hansen. 8°. 225 p., mus. Doornik 1931; Maatschappij St. Jan de Evangelist (Desclée). 12.50 Fr.
- Curriculum for Pupils of 12 to 15 Years. Advanced Division. Reprint Nr. 6, Music. London 1931, Univ. of London Press. 6 d.
- Daube, O.: Fröhliche Werkstatt. Ein Liederb. f. d. Schulsingstunde. Tl 1. (1. [u.] 2. Singj.) 8°. 76 p. Stuttgart 1931, Klett. Hlw. 1.60 *ℳ*.
- Fröhliche Werkstatt. Ein Liederb. f. d. neuzeitl. Schulgesang. Nach d. pädag., psychol. u. method. Fordergn d. Arbeitsschule, ihres Weges u. Zieles zsgest. Method. Handb. f. d. Lehrer. Tl 1. 1. u. 2. planmäß. Singj. 8°. 32 p. Stuttgart 1931, Klett. 1 *ℳ*.
- Felber, R.: Slowakische Volkslieder. Für gCh. (m. slow.-dtsh.-engl. Text, dtsh. v. R. Felber). II. Folge Wien 1931, Haslinger. 2.50 *ℳ*.
- Fraungruber-Pommer, Deutsches Schul-Liederbuch. Mit bes. Berücksichtigung des echten dt. Volksliedes u. volkstüml. Weisen. Neubearb. v. J. Bernkopp u. K. M. Klier. IV. Heft. Für die 3. u. 4. Klasse der Hauptschulen. Wien 1931, Österreich. Bundesverl. Pbd. 1.90 *ℳ*.
- Diözesan-Gesangbuch für das Bistum St. Pölten. 8°. Klosterneuburg b. Wien 1931, Volksliturgisches Apostolat. Lw. 2.40 *ℳ*; Ldr. 6.50 *ℳ*.
- Goller, V. u. Joh. P. Simmer: Mein Österreich. Liederbuch. Dazu: Anhang zum 1 Tl des Liederbuches. Anhang zum 2. Tl des Liederbuches. qu. 8°. Wien, Österreichischer Bundesverlag. je —.30 *ℳ*.
- Götz, R.: Heraldische Musik. Für Signalhörner, Fanfaren, Blockflöte, Landsknechtstromeeln u. a. Instr. Hrsg. qu. 8°. 1 *ℳ*.
- Pfeifermusik für 1—2 Blockfl., u. Laute (auch v. Flöten, Czakan, Geigen usw. spielbar). Hrsg. qu. 8°. Plauen i. Vgtl. 1931, Günther Wolff. 1 *ℳ*.
- Heinrichs, J.: Wohlauf, ihr Wanderleute! Ein Wanderliederb. f. Jung u. Alt. 8°. 102 p. Kempen [1932], Thomas-Druckerei. Lw. 1.40 *ℳ*.
- Hensel, W.: Die Finkensteiner Blätter. 8. Bd. 8. Jg. 1930/31. qu. 8°. Kassel 1931, Bärenreiter-Verl. Kart. 2.40 *ℳ*; Lw. 3.20 *ℳ*.
- Strampedemi. Liederb. [Nur] Spielstücke. 8°. 16 p. [Umschlagt.]. Kassel [1932], Bärenreiter-Verl. —.50 *ℳ*.
- Heyden, R.: Flöten-Spielbuch. Vornehml. f. Schulfloten in C. Ein Weg ins lebendige Zusammenspiel, auch f. Block- od. Czakanflöten u. andere Melodieinstrumente hrsg. H. II. 8°. Hannover (1932), Nagel. —.90 *ℳ*.
- Holmström-Ingers, M.: Den svenska sången för skola och hem. Piano-Arr. D. I. 4°. 128 p. Lund 1931, Gleerup. 7.50 Kr.
- Hosianna. Sammlung alter u. neuer geistl. Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. (auch Harm. od. Org.). Neue Ausg., bearb. v. H. Pfannschmidt. Berlin-Lichterfelde (1931), Schlesinger. Ausg. f. höhere — f. tiefere St. je 2.50 *ℳ*.
- Jöde, F.: Die Singstunde. Hrsg. Part.-Ausg. 3. Jg. Nr 25. Eia Weihnacht! 26. Ein Blättlein Kunterbunt. 27. Lustige Tiergeschichten. 28. Ich ging wohl an ein Brünnelein. 29. Frühlingfahrt in Liedern. 30. Maientänze. 31. Lieder der Zeit. 32. Land u. Volk in Liedern. 33. K. F. Zelter in Liedern u. Kanons. 34. Schöne Lieder am Abend zu singen. 35. Lothringer Lieder. 36. Wir sind jung. Wolfenbüttel, Kallmeyer. 5 *ℳ*.
- do. Lieder für alle. 3. Jahrkreis. 8°. Wolfenbüttel 1931, Kallmeyer. Kart. 1 *ℳ*.
- Kranz, A.: Volkstümliche Schule f. Blockflöte. Mit Abb. qu. 8°. Leipzig 1931, J. Benjamin. 1.80 *ℳ*.
- McConathy, O. and others: Music hour; teachers guide for the 5th book. 4°. X + 333 p. N. Y. 1931, Silver, Burdett & Co. 1.80 \$.
- Manderscheid, P.: Chorbuch für höhere und mittlere Mädchenschulen. (2Bde.) Bd 2. (Drei- u. vierstimmige Chöre u. im Chor singbare Zwiesänge.) 8°. VI + 203 p. Düsseldorf 1932, Schwann. Lw. 3.80 *ℳ*.

- Micheel, W.: Musikunterricht in einfachen Stadt- und Landschulen. Gehörbildg u. rhythmische Erziehg mit Stufen- u. Rhythmussilben. 8°. 49 p. Lahr 1932, Schauenburg. = Beiträge zur Schulumusik. H. 6. 2 *M.*
- Morgan, B. Q., M. Griebisch, A. R. Hohlfeld: Neues deutsches Liederbuch. Texte u. Melodien nebst erkl. u. biogr. Anm. Hrsg. im Auftr. d. Dt. Abt. d. Staats-Univ. von Wisconsin. Neue, völlig umgestaltete Aufl. 8°. V + 162 p. Boston, New York, Chicago, Ill., 1915 Prairie Avenue 1931, D. C. Heath & Co. = Heath's Modern Language Series. Lw. 1.56 \$
- Munninger, E.: Geistl. Lieder, Weisen zum Turmblasen. H. 1. 11 Chöre f. Bläserquart. hrsg. Bes.: 2 Flügelh., Tenor (Baßflügelh. od. Pos.), B. (Flügelhorn). qu. 8°. Linz a. D. 1931, Franz Winkler. 1.20 *M.*
- Nowak, L.: Spielstücke f. Blockflöten, Geigen, Lauten od. andere Instrumente. H. III/IV. Bicinien der Renaissance f. gleiche Stimmlagen m. Anweisung f. Blockflötenspieler. qu. 8°. Kassel 1931, Bärenreiter-Verl. Je 1.20 *M.*
- Paffendorf, P. A.: Christmette. Text: Aus den Worten der hl. Schrift zusammengestellt v. P. P. Humpert. Unter Verwendung v. Kirchenliedern zur Mitwirkung der Gläubigen f. Soli, 3stgn. Knaben- od. Frch. u. Org. Warendorf i. W., Genesius-Verlag. Part 4 *M.*; Aufführungsrecht m. 4 Part. 12 *M.*; St. einzeln — 40 *M.*
- Pfannschmidt, H.: Choralbuch zu den Weisen des Evangelischen Gesangbuches für Brandenburg und Pommern 1931. Nur Nachtr.: Verzeichnis sämtlicher Liedertexte in Buchstabenfolge, mit Angabe d. Nrn im Choralb., d. Parallelweisen u. d. Nrn im Gesangb. 21 × 26 cm. 4 Bl. Berlin 1932, Trowitzsch. — 30 *M.*
- Rabsch, E. und H. Burkhardt: Musik. Ein Unterrichtswerk f. d. Schule. Tl 2. (Unter-Tertia bis Unter-Sekunda.) 3., verb. Aufl. gr. 8°. IV, 252 p. mit Abb., mehr. Taf., Frankfurt a. M. 1932, Diesterweg. Lw. 5.10 *M.*
- Roesner, L.: Schlesische Weihnachtsmusik. Schlesische Volkslieder, 1- u. mehrstg. m. Instr.-Begl. (Geigen, Vla., V.cello) gesetzt ... f. Schule u. Haus, f. Musikanten u. Singkreise. Breslau 1931, Franz Goerlich. 2.25 *M.*; St.: S/A, T/B, je — 50 *M.*; Instr.-St. kplt. 1 *M.*; Erg.-St. je — 30 *M.*
- Schlüter, W.: Es tönen die Lieder ... Deutschbrasil. Liederb. f. Schule u. Haus. (Scherenschnitte von E. Michel.) 8°. VIII + 168 p. Sao Leopoldo (Rio Grande do Sul) 1931, Rotermund. Kart. 4 *M.*, 4.000 bras. Milr.; Geschenkausg. 6 *M.*, 6.000 Milr.
- Schmalz, O. F.: Bi üs im Bärnerland. Volks- u. Jodellieder für Männerst., hrsg. v. O. F. S. Bd 6—7. 8°. je IV + 40 p. Mit Vign. u. 1 Portr.-Taf. Bern 1930—31, Müller & Schade. je 2 Fr.
- Schmidt, E.: 280 Melodien evang. Kirchenlieder in vierstimmiger, leicht spielbarer Bearb. Für Pfte., Harm. od. Org. zum Gebrauche in Kirche, Schule und Haus m. Tonsätzen v. J. Zahn, J. G. Herzog u. E. Schmidt. 2., verm. Aufl. d. 210 Melodien nebst Anhang v. 60 Melodien. qu. 8°. Augsburg 1932, J. Zientner. geb. 11.50 *M.*; Stimmheft geb. je 2.50 *M.*
- Schmidt, M.: Allerhand Sachen, die Kindern Freude machen. Unserer lieben Jugend Sing-, Spiel- u. Tanzmusik f. Haus und Schule, sowie rhythmische Übungen, Gesang u. Klavierunterricht. Bearb. u. zusammengest. m. Texten, Spiel- u. Tanzbeschreibungen vers. Leipzig 1931, Carl Rühle. 2.50 *M.*
- Schöberlein, L.: Musica sacra für Kirchenchöre. Neu hrsg. von Friedrich Spitta. 7. Aufl. gr. 8°. 167 + 32 p. Göttingen 1931, Vandenhoeck & Ruprecht. 2.80 *M.*; Lw. 4.20 *M.*
- Schweizer Liedblätter für Jugend und Volk. Hrsg. von A. Stern. Jahresfolge 1931. 8°. 24 p. Zürich 1932, Gebr. Hug & Co. 60 Rp.
- — Nr 5 u. 6. 8°. Zürich 1932, Gebr. Hug & Co. je — 10 Fr.
- Seifert, A.: Christl. Singen u. weltliche Lieder. 8°. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. (Sonderdr. aus «Musik u. Kirche», 3. Jg. 1931, H. 2.) — 50 *M.*
- Segebrecht, H.: Gesungen und gesprungen! Eine Singfibel. Verse, Lieder, Spiele zu Otto Zimmermanns Hansafibel u. ihren Heimatausgaben. Mit e. Geleitw. von O. Zimmermann. kl. 8°. VIII + 99 p. Braunschweig, Berlin, Hamburg 1932, Westermann. Kart. 2.16 *M.*

- Siebenbrodt, R.: Orgelchoralbuch zu dem evangelischen Gesangbuch für die Provinz Sachsen und Anhalt im Auftrag des Provinzial-Kirchenrates der Provinz Sachsen und des Evang. Konsistoriums zu Magdeburg hrsg. 22,1 × 27,3 cm. IV + 163 p. Leipzig 1932, C. Merseburger. (Umschlagt.: Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch für die Provinz Sachsen und Anhalt.) Lw. 6.50 *ℳ*.
- Sigl, M.: Die Beerdigungsgesänge nach dem neuen Einheitsrituale vom Jahre 1930. Ausg. A. Zum Begräbnis Erwachsener. Mit Einlagen f. 4stgn. gCh. u. 4stgn. Mch. 2. Aufl. 8°. —.80 *ℳ*. Ausg. B. Zum Begräbnis v. Kindern. 8°. Regensburg 1931, Franz Feuchtinger. —.70 *ℳ*.
- Simmer, J. P.: Der Gesangsunterricht an Haupt- und Mittelschulen. Method. Erläuterugn zu d. österr. Gesanglehrplänen vom 1. Juni 1928. 8°. 112 p. Wien u. Leipzig 1932, Österr. Bundesverl. (Österreichische Beiträge zur Pädagogik.) 2.70 *ℳ*; 4.— S.
- Écoles communales de la Ville de Paris. Solfèges de concours à deux voix (1931), par Mme Magnin, Mlle Noedts, Mme Guéricolas, MM. Covent, Degrange, Manouvrier, Riegel. Paris 1931, Durand. 3 Fr. (Major. compr.)
- Songs of Praise. Enlarged edn. Words Ed. P. Dearmer, Music Eds. R. V. Williams, M. Shaw. 8°. 914 p. London 1931, Oxford Univ. Press. 6 sh.
- Strube, A.: Dreistimmiges Choralbuch. Melodien nach dem Einheitsgesangbuch hrsg. 1. Heft: Jahreskreis I. Advent — Weihnachten — Jahreswechsel — Epiphanias. Part. 8°. 2. Heft: Jahreskreis II. Passion — Ostern — Himmelfahrt — Pfingsten — Trinitatis. Part. 8°. Leipzig, C. Merseburger. Je —.60 *ℳ*; ab 10 Ex. je —.55 *ℳ*; ab 25 Ex. je —.50 *ℳ*.
- Thomas, W. und K. Ameln: Das Nachtbüchlein. Hrsg. mit Noten. 8°. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. Geh. —.80 *ℳ*.
- Woehl, Waldemar: Musik für Blockflöten. H. 3. (100 Duette f. 2 gleiche Flöten, Flöten im Quint-, Quart- und Oktav-Abstand. Auch zum Singen u. zum Spielen auf anderen Instrumenten. Stimme 1. 2. 18; 17 Bl.) gr. 8°. Hannover 1932, A. Nagel. 3 *ℳ*.
- Ziemann-Molitor, E. u. M. Köhler: Neue Kinderlieder und Melodien sowie einige histor. Beispiele in der Fünftön-Skala: d—e—g—a—h zum Singen und zum Spielen auf geeigneten Instrumenten zur vornehm. Pflege des Musikalischen in der Kindheit bis zum 9. Lebensjahre. Worte und Weisen. qu. 8°. Hamburg 4, Annenstr. 6, 1931, H. Ziemann. 2.50 *ℳ*.

XI. Paedagogia musicae (Conf. X.)

- Bertaud, G.: Technique élémentaire du violon. Paris 1931, Hamelle. 18 Fr.
- Flesch, K.: Das Klangproblem im Geigenspiel. 4°. Berlin, Ries & Erler. 2.40 *ℳ*.
- Hemel, V. van: De aspirant orkestspeler. Een beknopte praktische gids voor den aspirant orkestviolist, -altviolist, -violoncellist en -kontrabassist. Met een aanbevelingsbrief van L. Morteemans. 8°. 40 p. Antwerpen 1931, Cupido-Uitgave. 5 Fr.
- Herrmann, H.: Laienchorschule für neue Musik. Tl 1. 2. gr. 8°. Berlin 1931, Bote & Bock. 1. Tonbildung im Laienchor (von G. Maerz). 19 p. mit Fig. 1.50 *ℳ*. 2. Chorübungen. 27 p. 1.50 *ℳ*.
- Hundoegger, Agnes: Leitfaden der Tonika-Do-Lehre. Mit e. Anh. von Maria Leo. 6. Aufl. 8°. 47 p. mit Abb. Berlin, Hannover 1932, Tonika Do-Verl. 2 *ℳ*.
- Judd, P.: Singing Technique. A Guide for Students. Foreword by J. M. Levien. 8°. 32 p. London 1931, Oxford Univ. Press. 1 sh.
- Küchler, F.: Lehrbuch der Technik des linken Arms. (Viol.). Mit Abb. u. dt.-frz.-engl. Text. 5 *ℳ*.
- Loebenstein, Frieda: Klavierpädagogik. gr. 8°. XII + 132 p. Leipzig 1932, Quelle & Meyer. (Musikpädagogische Bibliothek. H. 13.) 4.80 *ℳ*; Lw. 5.80 *ℳ*.
- Pozzoli, E.: A tecnica diaria do pianista. Prefacio explicativo de L. Gallet. Terceira parte. Testo portuguez. 4°. 65 p. Milano 1930, Ricordi.
- Wüllner, Fr.: Chorübungen. Neubearbeitung v. E. Schwickerath. 1. Stufe, 2. Stufe, 3. Stufe, Partitur, Ausg. A (alt. Schlüssel), B (mod. Schlüssel), 4 Stimmhefte. 4°. 64, 72, 200, 248 p. München 1931, Ackermann. 1.80 *ℳ*; 2.10 *ℳ*; 5.10 *ℳ*; 6 *ℳ* u. je 2.40 *ℳ*.

XII. Theoria musicae

- Becker, G.: Basse et Chant donnés aux concours des classes d'harmonie (année 1931). Paris 1931, Heugel. 1 Fr.
- Fitz, O.: Anschaulichkeit in der Musiktheorie. 2. Aufl. 8°. 68 p. mit Abb. Wien u. Leipzig 1932, Österr. Bundesverl. (Beiträge zum modernen Musikunterricht II.) 1.20 M; 1.80 S.
- Heacox, A. E. & F. J. Lehmann: Lessons in harmony, complete rev. ed. 8°. IX + 237 p. Oberlin, Ohio 1931, A. G. Cornings & son. 2.25 \$.
- Kitson, C. H.: Contrapuntal Harmony for Beginners. 8°. VIII + 93 p. London 1931, Oxford Univ. Press. 3/6 sh.
- Lubrich, F.: Die Kirchentonarten (Eine Studie). 4°. Mit Notenbeilage. Breslau I, Schmiedebrücke 1931, Littmann. Kplt. 1 M.
- Pedron, C.: Tratado de armonia. Version española de G. Espinosa. Primera edicion. 8°. 110 p. Milano 1930, Ricordi.
- Pozzoli, E.: Resumen de teoria musical. Primer curso. 4°. 21 p. Milano 1930, Ricordi.
- Stöhr, R.: Fragen und Aufgaben aus der Harmonielehre. 8°. 65 p. Wien, Leipzig 1931, Universal-Ed.
- Ulrich, E.: Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jhs. Conf. VII.

XIII. De instrumentis musicis.

- Brown, B.: Talking Pictures. A practical and popular account of the principles of construction and operation of the apparatus used in making and showing sound films. 8°. XII + 305 p. London 1931, Pitman. 12/6 sh.
- Courcy-Smale, P. W. de: Instruments and Art of the Orchestra. An Introductory Study. 8°. X + 46 p. London 1932, Wm. Reeves. Paper 2 sh, Cloth 3/6 sh.
- Die Brixener Domorgel. gr. 8°. 32 p., mehr. Taf. Brixen 1932, Weger (in Komm.) (Enthält Aufsätze v. Domdekan J. Mutschlechner u. a.) —.60 M.
- Foort, R.: The Cinema Organ. 8°. 126 p. London 1932, Pitman. 2/6 sh.
- Poidras, H.: Dictionnaire des luthiers anciens et modernes. 2 vol. 8°. 120 pl. hors texte. Rouen 1931, Impr. de la Vicomté. br. 220 Fr.
- Purchaser's guide to the music industries; with which is incorporated the Piano and Organ purchaser's guide. 170 p. N. Y., 113 W. 57 th str. 1931, Music trades corp. 50 c.
- Umicini, C.: Degli organi antichi di S. Maria del Fiore. (Estr. dall' «Illustrazione toscana».) 8°. 15 p. Firenze 1931, Tip. Classica.
- Zeggert, G.: Die neue Orgel in der St. Christophori-Kirche zu Breslau. 8°. 16 p. Breslau 1931, Gutsmann (zu bez.: Rendantur d. Magdalenenkirche).

XIV. Varia

- Böttcher, J.: Ein Abend bei Franz Schubert [Schubertiade]. kl. 8°. 22 p. Dresden 1932, Ungelenk. (Neue Volks- u. Laienspiele. 16.) —.50 M; 11 Rollenex. 5.50 M.
- Bei Josef Haydn. An s. 70. Geburtstage. kl. 8°. 23 p. Dresden 1932, Ungelenk. (Neue Volks- u. Laienspiele. 17.) —.50 M; 15 Rollenex. 7.50 M.
- Caramba: Rondò Veneziano. Tre visioni veneziane per la musica di Ildebrando Pizzetti. 8°. 10 p. Milano 1931, Ricordi. 1 L.
- Cordella, G.: Il ciclo musicale romano di Nino Catozzo. 8°. Roma 1931, Antieuropa Ed. 10 L.
- Dienstag, P. u. A. Elster: Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts. gr. 8°. VIII + 538 p. Berlin 1932, J. Springer. 28 M; Lw. 29.60 M.
- Mitgl. d. Kartells d. Dt. Bühnenvereins, d. Bühnengenossenschaft, d. Verbandes dt. Bühnenschriftsteller u. Bühnenkomponisten erhalten d. Werk bei Bestellg durch d. Kartell zu e. Vorzugspr.
- Haydn, Joseph: Ritter Roland [Orlando Paladino]. Heroisch-komische Oper in 3 Akten von Nunziato Porta. Musik von Joseph Haydn. Für d. dt. Bühne bearb. von E. Latzko. [Textbuch.] 8°. 38 p. Leipzig 1932, Beck —.60 M.

- Hunter, L. G.: Musician's hand book; lessons in applied musical essentials; for the instr. performer, student, teacher [etc.]. 8°. 78 p. Chicago, 736 S. Campbell av., 1931, Rubank, inc. 1. \$.
- Meyerbeer, G.: Die Hugenotten. Oper in 6 Bildern. Nach d. Text von Scribe für die dt. Opernbühne völlig neu bearb. von Julius Kapp. [Textb.] 8°. 59 p. Wien, Leipzig 1932, Universal-Ed. —.80 *M.*
- Newmarch, Rosa: The Concert-Goer's Library of Descriptive Notes. Vol. IV. 8°. VIII + 134 p. London 1932, Oxford Univ. Press. 3/6 sh.
- Pergolese, G. B.: La serva padrona. Die Magd als Herrin. Intermezzo in 2 Akten. Daraus: Textb. übers. v. B. Treutter u. W. Nast-Kolb. 8°. Stuttgart, Berthold & Schwerdtner. —.30 *M.*
- Wallau, R. H.: Die Musik als Kündlerin des reformatorischen Evangeliums. (Aus: «Musik und Kirche». Jg. 4, 1932, H. 1.) 8°. 17 p. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag. —.80 *M.*

XV. Scientiae auxiliares

- Beaumont, C. W.: French-English dictionary of technical terms used in classical ballet. 8°. 36 p. London 1931, Beaumont. 3/6 sh.
- Blume, C.: Unsere liturgischen Lieder. Das Hymnar d. altchristl. Kirche. Aus d. Urtext ins Dt. umgedichtet, psychol. u. geschichtl. erkl. 8°. 227 p. Regensburg 1932, Pustet. 8.50 *M.*; Lw. 10.50 *M.*
- Braeder, Anna: Zur Rolle des Körperlichen in der altfranzösischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung der Chansons de Geste. gr. 8°. 61 p. Gießen, Ludwigstr. 19, 1931, Romanisches Seminar. (Gießener Beiträge zur romanischen Philologie. H. 24.) 2 *M.*
- Breysig, K.: Vom deutschen Geist und seiner Wesensart. 8°. 290 p. Stuttgart u. Berlin 1932, Cotta. 5.80 *M.*; Lw. 7.80 *M.*
- Fliche, A.: Histoire du moyen âge. T. II. L'Europe occidentale de 888 à 1125. (Coll. Histoire générale.) 4°. 672 p. Paris 1932, Presses Universitaires de France. Br. 60 Fr., rel. toile 75 Fr.
- Gebauer, C.: Deutsche Kulturgeschichte der Neuzeit vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. gr. 8°. XVII + 634 p. Berlin 1932, Axia-Verl. 24.50 *M.*; Lw. 28 *M.*
- Goldoni, C.: Opere complete editate dal Municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita. Vol. XXVII e XXVIII: Drammi gioiosi per musica. Tomo II e III. 2 voll. 8°. 549 p.; 632 p. Venezia 1929—30, Municipio (Zanetti).
- Greg, W. W.: Dramatic documents from the Elizabethan playhouses. 2 vols. London 1931, Oxford Univ. Press. 84 sh. (also sep. vol. 1 21 sh.).
- Hess, W.: Von den Grenzen und Ausdrucksmöglichkeiten der Künste. 8°. 26 p., mit 12 Fig. im Text. Winterthur 1932, Vogel. 1.50 *M.*
- Jaspers, K.: Die geistige Situation der Zeit. 3. Aufl. kl. 8°. 191 p. Berlin, Leipzig 1932, de Gruyter. (Sammlung Götschen. Bd 1000). Lw. 1.62 *M.*
- Knapp, Fr.: Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Bd 2. (2. Die ital. Kunst.) 5., neu bearb. Aufl. gr. 8°. VI + 473 p., zahlr. Taf. Münster 1932, Aschendorff. 15 *M.*; geb. 17.50 *M.*
- McNeill, N.: The Literature of the Highlanders. Race, Language, Literature, Poetry and Music. Ed., with Additional Chapter by J. M. Campbell. (2nd Ed.). 8°. 585 p. Stirling, E. Mackay.
- Mebes, H.: Klassizismus und Klassik der Baukunst um 1800 als internationale und nationale Erscheinungen. 8°. 94 p., 1 Taf. Leipzig 1931, Adolf Klein. 2 *M.*
- Montmasson, J. M.: Invention and the Unconscious. 8°. XXIV + 338 p. London 1931, K. Paul. 15 sh.
- Niedner, H.: Die deutschen und französischen Osterspiele bis zum 15. Jahrhundert. Ein Beitr. zur Theatergeschichte d. Mittelalters. Mit e. Vorw. von H. Borchardt. 8°. 186 p. Berlin 1932, Ebering. (Germanische Studien. H. 119.) 7.20 *M.*
- Noverre, J. G.: Letters on Dancing and Ballets. Transl. by C. W. Beaumont. 8°. 170 p. London, C. W. Beaumont.
- Pepys ballads; ed. by H. E. Rollins. 7 vol. London 1929—31, Oxford Univ. Press; Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press. each 16 sh; 3.50 \$.
- Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges. Being the Sources of Aesthetic Theory. Selected and ed. by E. F. Carritt. 8°. Oxford 1931, Clarendon Press. 15 sh.

- Read, H.: *The Meaning of Art*. 8°. 159 p. London 1931, Faber & Faber. 3/6 sh.
- Spörl, J.: *Das Alte und das Neue im Mittelalter*. Studien z. Problem d. mittelalterl. Fortschrittbewußtseins. 8°. S. 297—341, 498—524. München 1930, Weiss. (Aus: *Hist. Jahrbuch d. Görresges.* Bd 50.) München, Phil. Diss.
- Vesanis, D.: *Das ästhetische Grundproblem und seine systematische Lösung*. gr. 8°. 27 p. Berlin 1932, C. Heymann. 2 M.
- Weber, Kath.: *Kulturgesch. Probleme der Merovingerzeit im Spiegel frühmittelalterl. Heiligenleben*. 8°. p. 347—403. München (Salzburg) 1930, Pustet. (Aus: *Studien u. Mitteilg. z. Gesch. d. Benediktinerordens u. s. Zweige* 1930.) München, Phil. Diss. v. 1931.

XVI. Novae editiones musicae classicae (Conf. X.)

- Agricola, M.: *Weihnachtsgesang*. Für gCh. hrsg. v. H. Funck. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. Bl.-Part. —.50 M.
- Ameln, K.: *Alte Kanons*. 1. Heft. Geistl. Kanons des 16. u. 17. Jhdts. 8°. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. —.90 M.
- Anerio, F.: *Missa octavi toni «Hor le tue forze adopra»*. Für gCh. Krit.-korrekte, modernis. Ausg. für die Liturgie v. H. Bäuerle. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. Part. 1.50 M.
- Anerio, G. Fr.: *Missa brevis*. Krit.-korrekte, modernisierte Ausg. für die Liturgie von H. Bäuerle. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. Part. 1.50 M.
- Asola, J. M.: *Requiem aeternam*. Für 3stgn. Frch. oder Knabench. hrsg. v. K. Doeblen. Augsburg 1931, Anton Böhm & Sohn. Blatt-Part. —.20 M.
- Aubert, Jacques: *Quoy ma voisine*. 8. suite. — *La confession*. 9. suite. — *Quoy ma voisine*. 10. suite. Pour deux violons, Acc. de piano par Henry Dallier. (Les maitres-français du violon au XVIII^e siècle.) (Coll. Joseph Debroux.) Paris-Bruxelles 1931, H. Lemoine et Cie, édit. 7 Fr. le cah.
- Bach, J. S.: *Inventionen* (E. Parlow). Für Pfte. m. dtsh.-frz.-engl. Vorw. Leipzig 1931, Anton J. Benjamin A.-G. 1.50 M.
- *Kantate Nr 46*. Schauet — doch und sehet. Auf Grund der Ausg. der Bach-Gesellschaft nach den Originalst. rev. sowie mit (dtsh.-engl.) Einf. vers. v. A. Schering. Part. 8°. 1.20 M.
- *Kantate Nr 182*. Himmelskönig, sei willkommen. Nach der Ausg. der Bach-Gesellschaft und auf Grund des Autographs und der Originalst. rev. u. m. (dtsh.-engl.) Einf. vers. v. A. Schering. Part. 8°. 1.20 M.
- *Konzert amoll*. Für vier Cembali m. Streichorch. nach dem Konzert f. 4 Viol. u. Streichorch. in *h-moll* v. A. Vivaldi. Nach der Ausg. der Bach-Gesellsch. rev. u. m. Vorw. (dtsh.-engl.) vers. v. A. Schering. Part. 8°. Leipzig 1931, Ernst Eulenburg. 1.20 M.
- *Sonate in g-moll*. Für obl. Cembalo u. Fl. Hrsg. v. L. Balet. Hannover 1931, Ad. Nagel. 3 M.
- *Klavier-Konzert A-dur*. Ausg. f. 2 Klaviere. Hrsg. v. Edwin Fischer m. dt.-frz.-engl. Text. Berlin 1931, Ullstein. 1.80 M. 2 Ex. notw.
- Bach, K. Ph. E.: *Konzert B-dur* (Wotquenne-Katalog Nr 171). Für V.cello und Pfte. bearb. von P. Klengel. 4.50 M.
- do. Für V.la u. Pfte. bearb. von P. Klengel. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 4.50 M.
- Bach, W. F.: *Concerto c-moll*. Für Cemb. (od. Pfte.) u. Streichorch. Hrsg. v. W. Eickemeyer. Ausg. f. Pfte. m. unterl. 2. Pfte. (zugl. Part.). Mainz 1931, B. Schott's Söhne. 250 M. 2 Ex. notw.
- *Konzert für Cemb. e-moll*. Mit 2 Viol., V.la u. B. in ein- od. mehrf. Besetzung. Hrsg. v. W. Upmeyer. Erstdruck. Part. zugl. Cemb. Berlin-Lichterfelde 1931, C. F. Vieweg. 6 M., 4 Str. je 1.20 M.
- Beethoven: *Sonates*. 2^e vol. (Sonates 12 à 22 inclus.). Nouv. éd. aux notes explicatives, revue et doigtée par A. Ferté. Paris 1931, Choudens. 28 Fr. (majoration compr.).
- Becker, D.: *Musikalische Frühlingsfrüchte*. Daraus: *Sonata à 4*. Für 3 Viol. u. Bc. (E. Rabsch). Part. m. dtsh.-frz.-engl. Vorw. v. H. Erdlen u. E. Rabsch. Leipzig, D. Rahter. 1.80 M. St. kplt. —.90 M.
- Buxtehude, D.: *Also hat Gott die Welt geliebet*. Solokantate (Nr 5). Für S., 2 Viol., V.cello u. Bc. Nach der neuen Ausg. der Ugrinogesellsch. f. den prakt. Gebrauch hrsg. v. K. Matthaei. 2.40 M.

- Buxtehude, D.: Magnificat anima mea. Für 5stgn. Ch., 5 Str.-Instr., Generalbaß hrsg. v. B. Grusnick. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. Part. 2.40 *RM*; Chorheft —.40 *RM*; Instr.-St. kplt. 2 *RM*; Dupl.-St. je —.40 *RM*.
- Werke. Bd IV. Fol. 83 p. Hamburg 1931, Ugrino (Abteilung Verlag). Subskr.-Pr. 15 *RM*.
- Carissimi, G.: Jephthe. Oratorio. Daraus: Ch.-St. (m. lat. Text). Wien 1931, Universal-Ed. Je —.50 *RM*.
- El Codex Musical de las Huelgas. Conf. VI.
- Dalla Bella, D.: Sonate C-dur. Für V.cello u. unbez. B. (Cemb. od. Org.) Hrsg. v. W. Upmeyer. Erstdruck. Hannover 1931, Nagel. Kplt. 1.50 *RM*.
- Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge. Hrsg. v. der musikgeschichtl. Kommission unter Leitg v. Prof. Dr. A. Schering. Bd LXV. Thomas Stoltzter. Sämtl. lat. Hymnen u. Psalmen. Hrsg. v. H. Albrecht u. O. Gombosi. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 30 *RM*.
- Händel, G. Fr.: Agrippina. Daraus: Ouv. Cemb., bearb. v. G. Raphael. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1.50 *RM*.
- Semele. Oratorium. 4 Ch.-St. m. engl. Text, hrsg. v. Rahlwes. Leipzig 1931, Leuckart. Je 1.20 *RM*.
- Ouverture héroïque. Arr. par Francis Salabert, pour orch. av. piano cond. (direct.). Paris 1931, Ed. Salabert. G. O. 13 Fr.; O. M. 9 Fr.; S. O. 10 Fr.; Quatuor 5 Fr.
- Haydn, J.: Sinfonien. Bd IV. Part. 8°. Leipzig 1931, Ernst Eulenburg. Hldr. 10 *RM*.
- Sinfonie D-dur (Nr 1 der Gesamt-Ausg.). 4 Str.-St. je —.40 *RM*, 4 Harm.-st. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie D-dur (Nr 4 d. Gesamt-Ausg.). Part. 3 *RM*, 4 Str.-St. je —.40 *RM*, 4 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael 1.50 *RM*.
- Sinfonie D-dur. Le matin. (Nr 6 d. Gesamt-Ausg.) Cemb., bearb. v. G. Raphael. 1.50 *RM*.
- Sinfonie Es-dur (Nr 11 der Gesamt-Ausg.). 4 Str.-St. je —.40 *RM*; 4 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie D-dur (Nr 13 d. Gesamt-Ausg.). 4 Str.-St. je —.40 *RM*; 7 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb.-St. bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie D-dur (Nr 19 d. Gesamt-Ausg.). Part. 3 *RM*; 4 Str.-St. je —.40 *RM*, 4 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie A-dur (Nr 21 d. Gesamt-Ausg.). Part. 3 *RM*, 4 Str.-St. je —.40 *RM*; 4 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie (d-moll) D-dur (Nr 34 d. Gesamt-Ausg.). 4 Str.-St. je —.40 *RM*; 4 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie B-dur (Nr 35 d. Gesamt-Ausg.). 4 Str.-St. je —.40 *RM*; 4 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie g-moll (Nr 39 d. Gesamt-Ausg.). Part. 3 *RM*; 4 Str.-St. je —.40 *RM*; 5 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Sinfonie f-moll. La passione (Nr 49 d. Gesamt-Ausg.). 4 Str.-St. je —.40 *RM*; 4 Harm.-St. je —.30 *RM*, Cemb., bearb. v. G. Raphael, 1.50 *RM*.
- Konzert in C-dur. Für Viol. (Nr 1) bearb. u. instr. v. P. Klengel. 4 Str.-St. je 1.20 *RM*; 7 Harm.-St. je —.90 *RM*; Viol.-Solo-St. 1.50 *RM*. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.
- Divertimento. Für 4 Streichinstr. (2 V., Vla, Vcello u. Kbaß) hrsg. v. K. Geiringer. Part. u. St. kplt. 2.50 *RM*; Einzelst. —.60 *RM*.
- Werke f. das Laufwerk (Flötenuhr). Für Pfte. zu 2 Hdn., übertr. u. erstmalig hrsg. v. E. F. Schmid. Sonderausg. Nr 1 v. Nagels Musik-Archiv. qu. 8°. Hannover 1931, Nagel. Pbd. 4 *RM*.
- Ritter Roland. (Orlando Paladino.) Heroisch-kom. Oper in 3 Akten v. N. Porta. Für die dtische Bühne bearb. v. E. Latzko. Daraus Klavausz. Leipzig 1932, Max Beck. 9 *RM*.
- Missa brevis in hon. St. Joannis de deo in B, genannt: Kleine Orgelmesse. Für 4 Singst., 2 Viol. (Vla), B. u. Org., nach der Originalhds. musikal. redig. u. f. den liturg. Gebrauch richtiggestellt v. F. Habel. Augsburg 1931, Böhm & Sohn. Part. 5 *RM*; 4 Singst. je —.60 *RM*; Org.-St. 3 *RM*; Orch.-St. kplt. 6 *RM*.

- Haydn, J.: Lieder. Für Schulen zur Feier d. 200. Geburtstages d. großen vaterländ. Tondichters, zsgest. v. V. Goller u. J. P. Simmer. 15,5 × 23,3 cm. 4 Bl. Wien u. Leipzig 1932, Österr. Bundesverl. —.25 *RM*, —.35 S.
- Kanons (zum Singen und Spielen auf Instrumenten). 8°. 23 p. Wolfenbüttel, Berlin 1932, Kallmeyer. (Jöde: Der Musikant. Beihefte. Reihe 1: Vokalwerke. Nr 19.) Aus: Jöde: Der Kanon. Ebd. 1925 ff. —.80 *RM*.
- Vokal- u. Instrumentalwerke. Hrsg. v. H. Martens. I. Heft. Chorkomp. Für gCh. (u. Begl.) u. Kanons. Part. —.90 *RM*; ab 20 Ex. je —.75 *RM*. II. Heft. Instrumental-Komp. Part. 1 *RM*; ab 10 Ex. je —.85 *RM*. Berlin-Lichterfelde 1931, C. F. Vieweg.
- Jos. Haydn-J. W. Goethe. Gesänge f. Mch. zum Tl m. Begl. v. Viol. u. Cello, sowie nicht obligat. Klav. bearb. u. hrsg. v. V. Keldorfer. a) Schottische Lieder. b) Kanons (f. Männer- oder Frauenstimmen). Klavausz. 3 *RM*; Ch.-St. je —.50 *RM*; Instr.-St. je —.25 *RM*. Jede Ch.-St. zu Nr 1, 5, 6/7, 8/9 je —.15 *RM*; zu Nr 2/4 je —.20 *RM*.
- Jos. Haydn-J. W. Goethe. Eine Folge von Liedern und Gesängen für Schulen, hrsg. v. O. Hellmann. Klavausz. 2 *RM*; Stimmh. —.40 *RM*; Instr.-St. —.25 *RM*; St. zu Nr 1/2, 3/4, 5/6, 7/8 einzeln je —.15 *RM*. Heidelberg 1932, K. Hochstein.
- Aus dem Dankliede zu Gott. Für 4stgn. gCh. od. 4stgn. Frch. m. Pfte. u. Schulorch. bearb. v. H. Huhn. Köln 1931, P. J. Tonger. Part. 3.50 *RM*; Orch.-St. 2.80 *RM*; Ch.-St. je —.25 *RM*.
- Haydn, M.: Tenebrae factae sunt Nr 2, Es-dur. Für gCh. hrsg. v. Dantonello. Augsburg, Böhm & Sohn. Part. 1.20 *RM*; St. je —.20 *RM*.
- Joseph, Gg.: Heilige Seelen-Lust od. Geistl. Hirten-Lieder, der in ihren Jesum verliebten Psyche. Gesungen von Johann Angelo Silesio Und von Herrn Georgio Josepho mit ausbündig schönen Melodeyen geziert. Für Ges. m. Pfte. m. einer Einf. hrsg. v. P. Epstein (Außentitel: 10 Lieder des Angelus Silesius). Breslau I, Schmiedebrücke, 1931, Konrad Littmann. 2 *RM*.
- Keiser, R.: Der angenehme Betrug. (Der Karneval v. Venedig.) Oper. Daraus: Suite für Kammerorch. (Joh. Harder). Leipzig 1932, D. Rahter. Part. mit dtsh.-frz.-engl. Vorw. v. H. Erdlen u. J. Harder 2 *RM*; St. kplt. 1.60 *RM*. H. II. Part. 2 *RM*; St. kplt. 1.60 *RM*.
- Lasso, Hassler, Schein u. and. Meister: Sieben chromatische Motetten. Hrsg. v. Fr. Blume. (Das Chorwerk H. 14). 8°. 28 p. Wolfenbüttel-Berlin 1931, Kallmeyer. Part. kplt. 3; Chorpart. ab 4 Ex. je 1.80; ab 25 Ex. je 1.50 *RM*.
- Leclair, J. M. d. Ältere: Zwei Sonaten f. Fl. od. Viol. u. Pfte. Aussetzung des bez. Basses v. H. Bouillard. Mainz 1932, B. Schott's Söhne. 2 *RM*.
- (Kaller, E.), Liber organi. Altfrz. Orgelmeister. Aus den «Archives des maitres de l'orgue» v. Guilmant-Pirro ausgew. u. f. den prakt. Gebrauch bezeichnet. H. I, II. qu. 8°. Mainz 1932, B. Schott's Söhne. Je 2.50 *RM*.
- Lose Blätter der Musikantengilde. Nr 251. Weihnachten u. Neujahr. —.60 *RM*; Nr 252. Passionszeit —.60 *RM*; Nr 257. Not —.60 *RM*; Nr 258. Zuversicht —.60 *RM*. Wolfenbüttel, Kallmeyer.
- Luetkeman, P.: Fantasien über Kirchenmelodien der pommerschen Reformationszeit (1597) f. 5 Melodieinstrumente. Mit e. Lebensbild u. einer Würdigung der Werke Luetkemans innerhalb der pommerschen Musikgeschichte, hrsg. v. W. W. Böhme. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. Part. 2.50 *RM*; St. je —.40 *RM*.
- Lulli: Air des Songes, de l'opéra «Persée». Chant et piano. Sopr. ou mezzo-sopr. Paris 1931, Hamelle.
- Lupi, Johannes: Zehn weltliche Lieder zu 4 Stimmen. Hrsg. v. H. Albrecht (Das Chorwerk, H. 15). 8°. 23 p. Wolfenbüttel 1932, Kallmeyer.
- Mayer, M.: Das Weihnachtsevangelium. Dialog für S. u. A. m. 2 Viol. u. Org. (1676). Hrsg. v. F. Koschinsky. Breslau I, Schmiedebrücke, 1931, K. Littmann. Kplt. 2 *RM*.
- Meisterchöre. Für gCh. Nr 7. J. H. Schein, Herzlich vertrau du deinem Gott. 8. Ch. Peter, Von der Geburt Christi. Satz v. Bach. 9. J. Krüger, Lobet den Herren, denn er. 10. A. Becker, Erquicke mich mit deinem Licht. 11. Palestrina, Preis u. Ehre, Herr Jesu. Geschäftsstelle Sängerguß in Stuttgart, Senefelderstr. 109. Blatt-Part. —.40 *RM*.
- Monsigny: Il était un oiseau gris, romance. Rose et Colas (1764). Sans accomp. Paris 1931, Durand.

- Monteverdi, Cl.: Ariadne. Daraus: Die Klage der Ariadne (Lamento d'Arianna). In freier dtscher Neugestaltung v. C. Orff. Mainz, B. Schott's Söhne. Part. zugl. Klavausz. 4 *M.*
- Madrigali dal concerto settimo libro dei Madrigali. Interpretazioni sinfoniche di G. F. Malipiero. 2°. Wien 1931, Universal-Ed. Part. 12 *M.*
- «Orfeo». Sinfonie e ritornelli. Trascriz. di G. Fr. Malipiero per orch. d'archi. Partitura e parti staccate. 4°. 2 fasc. 13 [26] p. Milano 1930, Ricordi.
- Moritz der Gelehrte, Landgraf v. Hessen. Vier Fugen (vierstg.). Auszuführen auf allerlei Instrumenten (Edg. Rabsch). Part. mit dtsch.-frz.-engl. Vorw. v. H. Erdlen u. E. Rabsch. 1.80 *M.*; St. kplt. 1.10 *M.*
- Pavanen, Gaillardien, Intraden. Auszuführen auf allerlei Instrumenten (E. Rabsch). Part. m. dtsch.-frz.-engl. Vorw. v. H. Erdlen u. E. Rabsch. Leipzig 1932, D. Rahter. H. I/II, je 1.50 *M.*; St. kplt. je 1.30 *M.*
- Mozart, W. A.: Drei Konzerte nach Klaviersonaten von Joh. Christian Bach für Cemb. (od. Pfte.) m. Begl. von Viol. und B. (V.cello). (Köch. 107.) Hrsg. von H. Wollheim, Kadenzen u. Aussetzung der bez. Bässe von W. Jacobi. Nr 1. D-dur; Nr 2. G-dur; Nr 3. Es-dur je 3 *M.*; Dubl.-St. je —.60 *M.*
- Sonates, pour piano et violon. Rev. de P. Oberdörffer. Paris 1931, E. Gallet et fils. Violon seul 8 Fr.; Violon et piano 8 Fr.
- Exsultate, jubilate. (Köch. 165.) Motette. Für 1 Singst. m. Begl. v. 2 Viol., Vla, 2 Ob., 2 Hörnern, B. u. Org. Nach dem Autogr. rev. u. m. Vorw. (dt.-engl.) vers. v. A. Einstein Part. 8°. Leipzig 1932, Ernst Eulenburg. —.80 *M.*
- Alleluia. Réd. de piano par O. Leborey. Chant et piano (Sopr. ou ténor). Paris 1931, Hamelle.
- Lucio Silla, ouverture. Arr. par Francis Salabert pour orch., avec piano conduct. (direction). Paris 1931, Ed. Salabert. G. O. 12 Fr.; G. M. 9 Fr.; S. O. 10 Fr.; Quatuor 5 Fr.
- Musica sacra. Bd. I. Meister des Orgelbarock. Sammlung der besten Meisterwerke des 16. bis 18. Jhdts. für die Orgel. Zum Gebr. b. Gottesdienst u. z. Studium ges. u. hrsg. v. F. Commer. Neurev. u. neuhrg. v. H. F. Redlich. Berlin 1931, Bote & Bock. 12 *M.*
- Mussorgsskij, M.: Sämtl. Werke. Hrsg. v. P. Lamm. Bd VII. Folge 2. Chowanschina. Volksdrama. Daraus: Marfas Lied. Mit russ.-dtsch. Text, dtsch. v. M. Hube. Für 1 Singst. m. Orch. Part. m. einliegender Singst. 2°. 2.20 *M.*
- do. Folge 3. Nacht. Für 1 Singst. m. Orch. (russ.-dtsch. Text). Part. m. einliegender Singst. 2°. 2.20 *M.*
- do. Folge 4. Scherzo B-dur. Für Orch. Part. 2°. 5 *M.*
- do. Folge 5. Intermezzo (in modo classico). Hrsg. v. P. Lamm. Für Orch. Part. 5.50 *M.*
- do. Bd VIII. Folge 2. Tableaux d'une exposition. Für Pfte. m. russ.-frz. Vorw. 5 *M.*
- Feierlicher Marsch. Für Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. P. Lamm. Wien 1931, Universal-Ed.; Moskau, Russ. Staatsverlag. 4 *M.*
- Palestrina, P. da: «Ahi che quest'occhi miei». Canzonetta a tre voci dissimili. «Da così dotta man». Canz. a tre v. dissimili. «Alla riva del Tebro». Madrigale a quattro voci dispari. Ed. per uso dei cori moderni, colla riduzione delle voci a cura di F. Boghen. 4°. 8 + 8 + 6 p. Torino 1930, M. Capra. ciascuno 3.50 L.
- Pasquini, B.: Sonate d-moll. Für 2 Klaviere (Cembali) zu 4 Hdn. In Originalgestalt u. Bearb. hrsg. v. W. Danckert. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag. 1.80 *M.*; 2 Ex. notw.
- Pergolesi, G. B.: Non mi negar, signora. Aria per canto e pianoforte. Trascr. di A. Parisotti. 4°. 4 p. Milano 1930, Ricordi. 5 L.
- Pisari, P.: O salutaris hostia. Für 3stgn. Frch. od. Knabench. m. einfachem Continuo ad lib., bearb. v. K. Doebler. Augsburg 1931, Böhm & Sohn. Blatt-Part. —.30 *M.*
- Pleyel, I.: Sei piccoli duetti per due violini. Revisione di E. Polo. 4°. 54 p. Milano 1929, Ricordi.
- Prätorius, M.: Gesamtausg. der musik. Werke. Musae Sioniae. Teil III (1607), bearb. v. H. Hoffmann. Fol. XV + 176 p. Wolfenbüttel-Berlin 1930, Kallmeyer. 36 *M.*
- Musae Sioniae. Teil I. Daraus: Deutsches Magnificat: Meine Seel' erhebt den Herrn. Motette (Nr. 5) zu 8 Stimmen, bearb. v. R. Gerber. Nur Part. (Sonderdr. aus Bd I der Gesamtausg.) Wolfenbüttel 1931, Kallmeyer. —.50 *M.*

- Prätorius, M.: Weihnachtslieder f. gem. Chor. Hrg. v. Ad. Seifert. Part. qu. 8°. —.70 *M*.
 Schubert, Ferd.: Regina coeli laetare in C. Für gCh., Orch. u. Org. Musikal. redig. v. J. Brauneiss. Augsburg (1931), Böhm & Sohn. Dir., zugl. Org.-St. 2.40 *M*; 4 Ch.-St. je —.25 *M*; Orch.-St. kplt. 4 *M*.
 Stamitz, J.: Op. 4 Nr. 2. Sinfonia pastorale D-dur. Für Streichinstr., Oboen (Flöten, Hörner u. [nach Bel.] Cemb.), hrg. v. W. Upmeyer. Berlin-Lichterfelde 1931, Vieweg. Part. zugl. Cemb.-St 15 S., 3.50 *M*; 6 Instr.-St. je —.75 *M*.
 Telemann, G. P.: Presto. Für Fl. (Viol. solo), 2 Viol., Vla, (Viol. III), V.cello e Bc. (Joh. Harder). Part. m. dtsh.-frz.-engl. Vorw. v. H. Erdlen. Leipzig 1932, Rahter. 1.50 *M*; St. kplt. 1.10 *M*.
 Victoria, Th. L. de: Attendite universi populi. Für 3stgn. Frch. oder Knabench., hrg. v. K. Doebl. Blatt.-Part. —.20 *M*.
 — Exclamamus. Für 3stgn. Frch. oder Knabench., hrg. v. K. Doebl. Augsburg 1931, Böhm & Sohn. Blatt.-Part. —.20 *M*.
 Walter, J.: Nu frewt euch lieben Christen gmeyn. Für 4stgn. gCh. Nur Part. Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht. —.40 *M*; ab 15 St. je —.10 *M*.
 Zelter, K. F.: Die Kunst des Augenblicks. In der Besetzung f. 4 Solo-St., Ch. u. kl. Orch. od. Pfte., neu hrg. u. eingeleitet v. J. M. Müller-Blattau. Hannover 1932, Nagel. Klavausz. 2.50 *M*; Singst. je —.20 *M*.
 — Johanna Sebus (Goethe). Für (4) Singstimmen am Pianoforte. Neu hrg. u. eingel. von J. M. Müller-Blattau. Hannover 1932, Nagel. Klavpart. 2.50 *M*.

QUAESTIONES

Es werden folgende Werke gesucht:

- Ferdinand Sor, Concertante for Spanish guitar and strings (Violine, Viola und Violoncello) MS.
 — Œuvres pour la guitare seule: œuv. 64, 65 u. 66.
 — Mémoires. MS.
 The Giulianiad, or, Guitarist's monthly magazine; Nr. 1—3 und 5—12; London 1833 (im British Museum nur Nr. 4). Frdl. Benachrichtigungen über den Verbleib dieser Werke erbittet Hans Tempel, Agra bei Lugano (Schweiz).

NOTITIAE

Das Mitglied unserer Gesellschaft, Privatdozent Dr. K. G. Fellerer, Münster, wurde als Nachfolger Peter Wagners auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Freiburg-Schweiz berufen.

TABULA

Zur Geschichte von Notre Dame (Schluß) von Jacques Handschin (Basel)	49
Der Wandel des Klangideales in der Musik von Gerhard Pietzsch (Dresden)	55
Le style dans la musique théâtrale espagnole par José Subirá (Madrid)	67
Iudicia de novis libris.	75
Index novorum librorum.	80
Quaestiones	96
Notitiae	96